അരിസ്റ്റോട്ട്ൽ — പൊയററിക്സ്

കാവ്യകലയെ പററി



വേദബന്ധു

അരിസ്റ്റോട്ട്ലിന്റെ പൊയററിക്സ് പാശ്ചാത്യ സാഹിത്യശാസ്ത്രത്തിന്റെ ഒന്നാമത്തെ വ്യവസ്ഥിതമായ ഗ്രന്ഥമാണ്. ഗ്രീക്കിൽ നിന്ന് 1498-ൽ ഇററലിക്കാരൻ വെല്ലാ ഇതു് ലാററിനിലാക്കിയതു മുതൽ ഈ ശാസ്ത്രഗ്രന്ഥം യൂറോപ്പിലെ എല്ലാ ഭാഷകളിലേയും സാഹിത്യനിർമ്മാണത്തിന് പ്രേരണ ചെലുത്തി വന്നു. ഇന്നും ഇതിലെ പല സിദ്ധാന്തങ്ങളും ഒരു രൂപത്തിലല്ലെങ്കിൽ മറെറാരു രൂപത്തിൽ ആദരിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്. ഇതിന്റെ വിവർത്തനമില്ലാത്ത ഒരൊററ പരിഷ്കൃതഭാഷയും ലോകത്തില്ല

അഞ്ചുരൂപാ

കാവ്യകലയെ പററി



കാവ്യകലയെ പററി

അരിസ്റ്റോട്ടലെസ് എഴുതിയ പെരി പൊഇതികേസിന്റെ മലയാളരൂപം -കുറിപ്പും ഒരു അദ്ധ്യയനവും മററും ചേർത്തു്

വേദബന്ധു



ഒഉ ഗര് തി നൻ ഗെ കശ്ഥെസ്,
അല് അഎഇ പോതേ സി ലഉതാ
—സോഫോക്ലേസ്: അന്തിഗോനേ 456

(എന്തുകൊണ്ടെന്നാൽ, ഇവ നിലനില്ക്കുന്നതു്
ഇന്നോ ഇന്നലെയോ അല്ല, എക്കാലവുമാണു്.)

ആര്‍ഷപ്രകാശനം
കൊട്ടാരക്കര.

ഒന്നാം പതിപ്പ് : 1967



Printed by R. Parameswaran Nair
at the Sudarsana Press Kottarakara

പ്രസ്താവന

യുക്തോഽയമാത്മസദൃശാന് പ്രതി മേ പ്രയത്നഃ,
നാഽസ്ത്യേവ തജ്ജഗതി സർവ്വമനോഹരം യത്!
കേചിജ്ജ്വലന്തി, വികസന്ത്യപരേ, നിമീല-
ന്ത്യന്യേ യദഭ്യുദയഭാജി ജഗത്പ്രദീപേ

—ഭാമഹൻ.

അരിസ്റ്റോതേലെസ് (അരിസ്റ്റോട്ടൽ) എഴുതിയ പെരി പൊഇതീകെസ് (പൊയററിക്സ്) എന്ന ഗ്രീക്കു സാഹിത്യശാസ്ത്രത്തിന്റെ മലയാളരൂപമാണ് ഈ ചെറുപുസ്തകം.

പൊയററിക്സിന്റെ അനേകം വിവർത്തനങ്ങളും, ഭാഷ്യങ്ങളും, വിമർശങ്ങളും, സ്വതന്ത്രമായ പഠനങ്ങളും ഇംഗ്ലീഷിലുണ്ട്. വിശ്വവിഖ്യാതരായ മഹാപണ്ഡിതന്മാർ തയാറാക്കിയവയാണവ. അരിസ്റ്റോതേലസിന്റെ നേരായ അഭിമതം വെളിപ്പെടുത്തുന്നതിൽ അവ പ്രായേണ ദയനീയമാംവണ്ണം പരാജയപ്പെട്ടുപോയെന്ന്, പ്രൊഫസർ ഗിൽബർട് മർറേ ബൈവാട്ടരുടെ വിവർത്തനത്തിനെഴുതിയ മുഖവുരയിൽ പ്രഖ്യാപിക്കുന്നു. പ്രൊഫസർമാരായ ഹംഫറേ ഹൌസ്, കൊളിൻ ഹാർഡി മുതലായ മററനേകം വിദ്വാന്മാരും ഏറെക്കുറെ ഇതേ അഭിപ്രായം പറയുന്നുമുണ്ട്. ആ നിലയ്ക്ക് പ്രസ്തുത രൂപാന്തരത്തെ പററി ഞാൻ എന്തെങ്കിലുമെഴുതിയാലതു് വൃഥാപ്രലാപമായിരിക്കയേ ഉള്ളൂ.

അരിസ്റ്റോതേലെസിന്റെ രാജ്യതന്ത്ര വിവർത്തനത്തിന്റെ ഉപോദ്ഘാതത്തിൽ എർനസ്റ്റ് ബാർക്കർ പറയുംപോലെ, ഓരോ ഭാഷയിലും അനേകം ശബ്ദങ്ങൾക്ക് അവയുടേതായ സാഹചര്യ്യവും, ധ്വനിയും, സ്ഫൂർത്തിയും, വൃത്തിവിശേഷവുമുണ്ട്. അവ മുഴുവൻ അതേമാതിരി മറെറാരു ഭാഷയിലേക്കു പകരുക സുകരമല്ല. ഗ്രീക്കുപോലുള്ള ഭാവപ്രധാനമായ ഭാഷകളെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം ഈ അസമർത്ഥത പൂർണ്ണരൂപേണ അനുഭവപ്പെടുകയും ചെയ്യും.

ലാററിനിലൂടെ യൂറോപ്പിൽ പ്രചരിച്ച ഗ്രീക്കു ശബ്ദങ്ങളെ പററി പരാമർശിക്കവേ, സർ ജോൺ മയേർസ്, 'ഗ്രീക്കു നാമങ്ങളുടെ ലാററിൻ രൂപം ഒരു കൊലപാതകമാണെ'ന്നു അപലപിക്കുന്നു. ഗ്രീക്കുസംജ്ഞകളെ ഇംഗ്ലീഷ്‌രൂപത്തിൽ വികൃതപ്പെടുത്തിവരുന്ന നടപ്പ് ഉപേക്ഷിക്കണമെന്നു് ജോൺ ബർനററും വേറെ പല ഇംഗ്ലീഷ് വിദ്വാന്മാരും ഉപദേശിക്കുന്നുമുണ്ട്.

അരിസ്റ്റോതേലെസിന്റെ ശൈലി വിലക്ഷണമാണ്. അതിൽ മനോഹരമായ അംശം ന്യൂനവും, തർക്കം അധികവുമാകുന്നു. അതിനു സാഹിത്യസ്വഭാവമില്ല; വെറും ശാസ്ത്രീയമാണതു്. പ്രതിസങ്കേതങ്ങളും, സൂചനകളും അതിൽ കൂടുതലാണ്. പാണിനിയുടേതുപോലെ സൂത്രാ

ത്മകവും ദുർഗ്രഹവുമാണതു്. അതുകൊണ്ടു്, അരിസ്റ്റോതേലെസ്സ്വാങ്മയം എപ്പോഴും പുനർഘടനയും, വ്യാഖ്യാനവും, ഒരു മഹാഭാഷ്യം തന്നെയും അപേക്ഷിക്കുന്നുവെന്നു് പ്രൊഫസർ ഡി. എസ്. മർഗല്യൂഥ് തയാറാക്കിയ പെയറിസ്സ് രൂപാന്തരത്തിന്റെ ആമുഖത്തിൽ വിസ്തരിച്ചു പ്രതിപാദിച്ചിട്ടുണ്ടു്.

ഗ്രീക്കുവർണ്ണമാല നമ്മുടേതുപോലെ പൂർണ്ണമല്ല. എല്ലാ ഗ്രീക്കു ധ്വനികളേയും പ്രതിനിധീകരിക്കാൻ ഗ്രീക്കിൽ വർണ്ണങ്ങളില്ല. ഈ വർണ്ണദാരിദ്ര്യം ഗ്രീക്ക് ഉച്ചാരണത്തെ സാരമായ് വികൃതപ്പെടുത്തിയിട്ടുണ്ടു്. പഴയ ഗ്രീക്കിന്റെ ആദിമമായ ഉച്ചാരണം നീണാളത്തെ തുടർച്ചയായുള്ള മാററം കഴിഞ്ഞു്, പ്രായേണ ലോപിച്ചുപോയിട്ടുണ്ടെന്നും, ഇന്നു നാമറിയുന്ന ഉച്ചാരണം മുഴുവൻ തീർച്ചയായും ആദിമമല്ലെന്നും പ്രൊഫസർ സ്റ്റൂർടിവൻറ് വിശദമാക്കുന്നുണ്ടു്. സ്വരങ്ങളുടെ ഉച്ചാരണം തലേം കുഴഞ്ഞതാണു്. ചില സ്വരങ്ങൾക്കു നിശ്ചിതമായ വർണ്ണമേയില്ല. ഒരേ സ്വരവർണ്ണം ഒന്നിലധികം ധ്വനികൾക്കായി പ്രയോഗിക്കാറുണ്ടു്. ചുരുക്കത്തിൽ, ഗ്രീക്കുശബ്ദങ്ങളുടെ ഉച്ചാരണം അനിശ്ചിതമായി തീർന്നിരിക്കുന്നു. അരിസ്റ്റോതേലെസിന്റെ കാലത്തെ ഉച്ചാരണം ഇന്നു നമുക്കു നിശ്ചയവുമില്ല.

ഗ്രീക്കും സംസ്കൃതവും സഗോത്രഭാഷകളാകകൊണ്ടു്, ഗ്രീക്കുഭാവങ്ങൾക്കും സംസ്കൃതഭാവങ്ങൾക്കും തമ്മിൽ പൊരുത്തമുണ്ടായിരിക്കേണ്ടതാണെന്നും, അതു അന്വേഷണീയമാണെന്നും കരുതുന്ന ചിന്തകന്മാരുണ്ടു്. അതിനാൽ ഗ്രീക്കു ഭാവങ്ങളെ കൂടുതൽ സമഞ്ജസമായി വ്യഞ്ജിപ്പിക്കുവാൻ ഇംഗ്ലീഷ് ശബ്ദങ്ങളെക്കാൾ സംസ്കൃതശബ്ദങ്ങൾക്കു കെല്പുണ്ടെന്ന വിദഗ്ദ്ധമതം വിസ്മരിക്കാവതല്ല.

ഈ പശ്ചാത്തലത്തിലാണു് വിനീതമായ പ്രസ്തുത പ്രയത്നം നിർവ്വഹിച്ചിരിക്കുന്നതു്. ഗ്രീക്കു സംജ്ഞകൾ, യഥാശക്യം, മൂലത്തിനോടൊപ്പിച്ചു് ഉച്ചരിക്കുംപോലെ ഇതിൽ കൈകാര്യം ചെയ്യുന്നുണ്ടു്. വർണ്ണങ്ങളുടെ ഉച്ചാരണത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം സമീപതമമായ സമാനതയേ ശ്രവണഗോചരമാകുന്നുള്ളു എന്നുവരാം. ഈ നിഃസഹായത അപരിഹാര്യമാണല്ലോ.

നമ്മുടെ അലങ്കാരശാസ്ത്രത്തിൽ പ്രചാരമുള്ളതായ പരിഭാഷകൾ പ്രയോഗിച്ചു മൂലത്തിലെ ഭാവം കൂടുതൽ വിശദമാക്കാൻ ശ്രമിച്ചിട്ടുണ്ടു്. ഇംഗ്ലീഷിൽ പ്രചരിച്ച പരിഭാഷകളുടെ ശാബ്ദികമായ ഭാഷാകരണം ഭയങ്കരമായ തെററിദ്ധാരണകളുണ്ടാക്കുമെന്നു പറയാതെ തരമില്ല. അലങ്കാരശാസ്ത്രത്തിന്റെ കഥ പോകട്ടെ, രാജനീതിയിൽപോലും ഇതാണു അനുഭവം. ഉദാഹരണത്തിനു് പ്ലേറേറാവിന്റെ 'റിപ്പബ്ലിക്' എന്ന പേരെടുക്കാം. 'പോളിതേഇഅ' എന്നാണു് ഗ്രീക്കു മൂലനാമം. 'പൌരത്യ' എന്നാവാം സംസ്കൃതം. 'പുര'മാണു് 'പോളിസ്'. വാസ്തവത്തിൽ അതു് പൌരശാസ്ത്രമാണു്—പുരത്തിന്റെ വ്യവസ്ഥയെപ്പററി പറയുന്ന

..

ശാസ്ത്രമാണ്. 'റിപ്പബ്ലിക്' എന്ന ശബ്ദത്തിന്റെ പ്രചാരത്തിലിരിക്കുന്നതും, പൊതുവേ സ്വീകൃതവുമായ അർത്ഥമതാണോ?

ഗ്രന്ഥത്തിൽ കാണുന്ന ഗ്രീക്കുനാമങ്ങൾക്കും പരിഭാഷകൾക്കും പരിചയാത്മകമായ കുറിപ്പുകൾ വേറെ ആയി ചേർത്തിട്ടുണ്ട്. പെരി പൊളിതികേസിനെപ്പററി ഒരു് അധ്യയനവും അരിസ്റ്റോട്ടലെസിന്റെ ജീവചരിത്രസംക്ഷേപവും, അരിസ്റ്റോട്ടലെസിനു മുമ്പുള്ള ഗ്രീക്കുവാങ്മയത്തിന്റെ ചുരുങ്ങിയ പരിചയവും പരിശിഷ്ടമായി കൊടുത്തിട്ടുമുണ്ട്. ഇവ അപൂർണ്ണവും പരിമാർജ്ജനീയവുമാണെന്നിരുന്നാലും, അനുവാചകർക്കു അല്പമെങ്കിലും ലാഭംചെയ്യുമെന്നു ഞാൻ ആശിക്കുന്നു.

വിശ്വത്തിന്റെ കാലദേശാധിഷ്ഠിതമായ അതിരുകൾ ചുരുങ്ങിവന്നുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന ഇന്നു് രാഷ്ട്രങ്ങൾക്കോ, വ്യക്തികൾക്കോ കൂപമണ്ഡൂകവത് ജീവിക്കുവാൻ കഴിയുകയില്ല, അതു് അഭിലഷണീയവുമല്ല. 'വസുധൈവ കുടുംബകം'മെന്നു് നമ്മുടെ പൂർവ്വികന്മാർ പറഞ്ഞിട്ടുള്ളതു് ഇനിയെങ്കിലും പ്രായോഗികമാക്കേണ്ടിയിരിക്കുന്നു. പടിഞ്ഞാറൻ നാടുകളിൽ ഇടക്കാലത്തുണ്ടായിവന്ന 'ഹ്യൂമനിസ്റ്റ്' പ്രസ്ഥാനത്തിനു എത്രയോമുമ്പ് മാനുഷധർമ്മം ഭാരതീയർക്കു് ജ്ഞാതമായിരുന്നുവെന്നു് മഹാഭാരതം സാക്ഷിപറയുന്നുണ്ട്:

ഗുഹ്യം ബ്രഹ്മ തദിദം വോ ബ്രവീമി
ന മാനുഷാത് ശ്രേഷ്ഠതരം ഹി കിഞ്ചിത്

= മനുഷ്യരേ, നിങ്ങൾക്കു ഞാൻ ഈ രഹസ്യമായ ബ്രഹ്മോപദേശം പറഞ്ഞുതരുന്നു. മാനുഷധർമ്മത്തേക്കാൾ ശ്രേഷ്ഠമായ ധർമ്മം തീർച്ചയായുമില്ല. ഈ പരമശ്രേഷ്ഠമായ മാനുഷധർമ്മം അജ്ഞാതകാലം തൊട്ടു് പ്രവഹിക്കുന്ന ഒരൊററ ഗംഗയാണു്. മനുഷ്യവർഗ്ഗത്തിന്റെ അനുഭവങ്ങളും, ജ്ഞാനസാധനങ്ങളും വഹിച്ചുകൊണ്ടു് നിരന്തരം ഒഴുകിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്ന ഈ വിദ്യാരൂപിണിയായ മന്ദാകിനി സ്വർഗ്ഗലോകത്തെയും മർത്ത്യലോകത്തെയും ചേർക്കുന്ന അമൃതധാരയാകുന്നു. അതിനു് ജാതിയോ, ദേശമോ, ഭാഷയോ ഇല്ല. അതിന്റെ സ്രോതസ്സിനെ അങ്ങങ്ങായി അണകെട്ടി നിറുത്തുന്നതുകൊണ്ടു്, അതവിടെ നിശ്ചലമാകുമെന്നു കരുതുന്നവർ മൂഢന്മാരാണു്. അതിൽ അവിടവിടെ സ്നാനഘട്ടങ്ങളുണ്ടാക്കി തീർത്ഥസ്നാനം ചെയ്യുന്നവർ അതിൽ ചേർക്കുന്ന അഴുക്കുകൾ കണ്ടു് ആ സ്നാനഘട്ടം അവരുടെ സ്വകാര്യസ്വത്താണെന്നു് അവകാശപ്പെടാൻ അവർക്കോ, നമ്മുടെതല്ലെന്നു പറഞ്ഞു് ഭ്രഷ്ടു കല്പിക്കാൻ നമുക്കോ അധികാരമില്ല. മാനുഷധർമ്മം വിശ്വത്തിന്റേതാണു്—അതിൽ വിശ്വാത്മാവിന്റെ മഹിമ സൂത്രാത്മാവായി നിഗൂഢമായിരുപ്പുണ്ട്. അതറിയുന്നവനാണു് സൌന്ദര്യത്തിന്റേയും, ശിവത്തിന്റേയും, സത്യത്തിന്റേയും വിശ്വരൂപത്തിലെത്തിക്കുന്ന സ്രോതാപത്തി കൈവരുത്തുന്ന

പൂർണ്ണമനുഷ്യൻ. വ്യാവഹാരികമായി പറഞ്ഞാൽ സത്സംസ്കാരങ്ങളുടെയും, ജ്ഞാനാനുഭൂതിയുടേയും ആദാനപ്രദാനവും, സമന്വയവും മാനവകുടുംബത്തിന്റെ ആവശ്യമാകുന്നു. ഭൗതികവും സാംപത്തികവുമായി ഏറെ പുരോഗമിച്ച് ഉയർന്ന് 'ചന്ദ്രലോകത്തിൽ എത്തിക്കഴിഞ്ഞു'വെന്നു കരുതി ഞെളിയുന്ന ഇന്നത്തെ തലമുറയ്ക്കുപോലും, ഇരുപത്തിനാലു നീണ്ട നൂററാണ്ടുകൾക്കുമുൻപ് സത്സംസ്കാരത്തിന്റേയും മാനുഷധർമ്മത്തിന്റേയും ഔദാത്യം ദർശിച്ചു സംതൃപ്തരായിരുന്ന യവനന്മാരിൽ നിന്നു് പലതും ഗ്രഹിക്കുവാനുണ്ടു്. അരിസ്റ്റോട്ടലെസിന്റെ സന്ദേശത്തിൽ ഈ ഗുഹ്യമായ തത്ത്വം ദേശകാലാനവച്ഛിന്നമായി ജ്വലിക്കുന്നുമുണ്ടു്. അതുകൊണ്ടു പഴയഗ്രീക്കുവർഗ്ഗത്തെ മറന്നാൽ മാനുഷധർമ്മത്തെപ്പററി പൂർണ്ണമായറിയാതെ കിണററിലെ തവളപോലെ കഴിഞ്ഞുകൂടേണ്ടിവരും. പ്ലേതോന്റേയും, അരിസ്റ്റോട്ടലെസിന്റേയും വിശുദ്ധമായ വിചാരങ്ങൾ, അവയുടെ മൂലസ്വഭാവത്തിനു് കോട്ടം തട്ടാതെ, നമ്മുടെതലമുറയ്ക്കു ലഭിക്കേണ്ടിയിരിക്കുന്നു. അർഹരായ വിദ്വാന്മാർ ഈ കർത്തവ്യനിർവ്വഹണത്തിലേർപ്പെടാൻ എന്റെ ഈ വിനീതവും, ദുർബലവുമായ ഉദ്യമം പ്രചോദനം നല്കുമെങ്കിൽ ഞാൻ കൃതാർത്ഥനാകും.

നിരൂപണപടുവും സാഹിത്യമനീഷിയുമായ ശ്രീ. പി. ശ്രീധരൻ പിള്ള (സീതാരാമൻ) ഇതിനു് ഒരു അവതാരിക എഴുതി പ്രോത്സാഹനം തന്നതിനു് അദ്ദേഹത്തോടും, കാവ്യമർമ്മജ്ഞനും ബഹുശ്രുതനുമായ ശ്രീ. കെ. എം. കുട്ടികൃഷ്ണമാരാര് ഒരു പ്രരോചനമെഴുതി ഈ ചെറുഗ്രന്ഥത്തിനു ഈടും ഗാംഭീര്യവും പകർന്നതിനു് അദ്ദേഹത്തോടും എനിക്കു് അളവററ നന്ദിയുണ്ടു്.

പ്രസ്തുത യത്നത്തിൽ പല കുറവും കാണുമെന്നു എനിക്കുബോധമുണ്ടു്. വിദ്വാന്മാരായ അനുവാചകന്മാർ അതു ക്ഷമിക്കണമെന്നു സവിനയം പ്രാർത്ഥിക്കുന്നു.

വിദിതസകലവേദ്യൈർന പ്രശംസന്തി ലോകേ
ഗ്രഥിതമപി മഹദ്ഭിഃ കിം പുനർമാദൃശേന
ഇതി വിഫലസമേऽസ്മിൻ വാഗ്വ്യയേऽഹം പ്രവൃത്തഃ
സ്വമതിവിമലതായൈ ക്ഷന്തുമർഹന്തി സന്തഃ

വേദബന്ധു

ശ്രീ. കെ. എം. കുട്ടികൃഷ്ണമാരാര്

പ്ര രോ ച നം

[ആത്മഗതം]

സംസാരസമുദ്രത്തിൽ നിന്ന കരയേറുകയാണ് മനുഷ്യജീവിതത്തിന്റെ പരമപ്രാപ്യം എന്ന കേട്ടാൽ മറേറാരോ ലാഭങ്ങൾക്കായി വെമ്പിപ്പായുന്നവർ തിരിഞ്ഞു നോക്കുകയേ ഇല്ല. വല്ലവരും തിരിഞ്ഞു നിന്ന കേൾക്കുവാൻവേണ്ടി ഇങ്ങനെ പറയാം.

[പ്രകാശം]

കാലം നീങ്ങുംതോറും ഏകലോകമായി വളരുന്ന പ്രപഞ്ചത്തിൽ ശാശ്വതസമാധാനം— ലോകസംഗ്രഹം— പുലർത്തുകയാണ് മനുഷ്യരായി ജനിച്ചവരുടെ മുഖ്യകർത്തവ്യം. അതിനുള്ള പരിശ്രമങ്ങൾ പലകാലമായി നടന്നിട്ടും അസമാധാനമേ എങ്ങും പെരുകുന്നുള്ളു. ഈ വൈപരീത്യത്തിന്ന കാരണമെന്താണ്? കാരണം തേടുന്നതിനേക്കാൾ പരിഹാരം തേടുകയാണ് ക്ഷിപ്രകർത്തവ്യമെന്നായിരിക്കുന്നു.

ഭാരതവർഷം ലോകസംഗ്രഹത്തിന്ന പണ്ടേ നിർദ്ദേശിച്ചുവെച്ച മാർഗ്ഗം ആദ്ധ്യാത്മികതയാണ്—വ്യക്തികൾക്ക സംസാരമുക്തിയും പ്രപഞ്ചത്തിന് ഏറെക്കുറെ സമാധാനവും നേടാൻ തക്ക ഒററവഴി—മനുഷ്യന്റെ സ്ഥൂലശരീരത്തെ ബലാൽ വലിച്ചുകൊണ്ടുനടക്കുന്ന ഇന്ദ്രിയങ്ങളുടെ കടിഞ്ഞാൺ പിടിയ്ക്കുന്ന ബുദ്ധിയിലേയ്ക്കും അതിന്റെ മേലാളായ ആത്മാവിലേയ്ക്കും ശ്രദ്ധ തിരിയ്ക്കുക, അവയെപ്പററി മനനനിദിദ്ധ്യാസങ്ങൾ ചെയ്ത് ആ മേലാളെ സ്വവശത്താക്കുക. ജനിയ്ക്കുന്ന മനുഷ്യർക്കെല്ലാം ഇതു സാദ്ധ്യമല്ല, വേണ്ടതാനം. രാഷ്ട്രങ്ങളുടെ നേതൃസ്ഥാനത്തെത്തുന്നവരിൽ ആദ്ധ്യാത്മികത ഉണ്ടായാൽമതി, പരപ്രത്യയനേയബുദ്ധികളായ ആയിരം—പതിനായിരങ്ങൾ അവരെ കണ്ണുചിമ്മി അനുവർത്തിച്ചുകൊള്ളും

ആദ്ധ്യാത്മികമായ ശ്രദ്ധയിലെത്തുവാൻ ഉപാസിയ്ക്കേണ്ടുന്ന മാർഗ്ഗങ്ങളാണ് കലാപ്രകാരങ്ങൾ, വിശേഷിച്ചും സാഹിത്യവിദ്യ. പക്ഷെ, സയൻസിന്റെ അപൂർവ്വസിദ്ധികൾ പെരുകുംതോറും മററു കലകൾക്ക കിട്ടുന്ന ഉപാസനംപോലും സാഹിത്യത്തിന്ന കിട്ടാതായിവരുന്നു. "ഈ ശാസ്ത്രയുഗത്തിൽ എന്തു സാഹിത്യവിദ്യാഭ്യാസം !" എന്നാണ് സയൻസിന്റെ വിജയഘോഷണ. മാർഗ്ഗത്തെത്തന്നെ ഇത്ര ആകാലികമായി കാണുന്നവർ എതു ലക്ഷ്യത്തിലെത്തുമെന്ന നാട്ടനീളെ കാണുകയും ചെയ്യുന്നു. അവർ അവരുടെ വഴിയ്ക്കുചെന്ന എത്തുന്നേടത്തെത്തട്ടെ.

ലോകസംഗ്രഹത്തിനുള്ള ഏകസാധനം ആദ്ധ്യാത്മികതയാണെന്നും അതിലേയ്ക്കുള്ള സുഗമമാർഗ്ഗം സാഹിത്യവിദ്യയാണെന്നും ബോധപ്പെ

ട്ടിട്ടുള്ള ചിലരും ഇക്കൂട്ടത്തിലുണ്ടാവണമല്ലോ. അവരെയാണു് ഇവിടെ അഭിമുഖീകരിക്കുന്നതു്. "കാവ്യകലയെപ്പററി" ഈ ഉത്തമഗ്രന്ഥം നമ്മുടെ സാഹിത്യവീക്ഷണത്തെ പരിഷ്കരിച്ചു വിശാലമാക്കി ആദ്ധ്യാത്മികതയിലെത്തിയ്ക്കുവാൻ വളരെയേറെ സഹായിയ്ക്കുന്നതാണെന്നു്, ഇതാദ്യമായി ഒന്നു വായിച്ചതിൽനിന്നുതന്നെ എനിയ്ക്കനുഭവപ്പെട്ടു. നമ്മുടെ ഭാരതവർഷത്തിനു പുറത്തു പുരാതന ഗ്രീസിൽനിന്നു നേരെ വന്നതാണിതു്–പടിഞ്ഞാറൻ ലോകത്തിൽ ആദ്യമായി തത്ത്വചിന്താപഥം തെളിച്ച സോക്രത്തേസ് (സോക്രട്ടീസ്)എന്ന ആദ്ധ്യാത്മിക പുരുഷന്റെ പ്രശിഷ്യനായ അരിസ്റ്റോത്തേലെസ് (അരിസ്റ്റോട്ടിൽ) എന്ന സഹൃദയൻ എഴുതിയ സാഹിത്യശാസ്ത്രത്തിന്റെ പൂർണ്ണരൂപം. ആദ്ധ്യാത്മികതയിലേയ്ക്കുള്ള ഉത്തമമാർഗ്ഗം സാഹിത്യമാണെന്ന സൂചനകൂടി ഈ ചരിത്രത്തിൽ അന്തർഭവിയ്ക്കുന്നു. അതുകൊണ്ടുതന്നെയാവണം, ആദ്ധ്യാത്മികവിഷയങ്ങളിൽ ദത്തശ്രദ്ധനായ ശ്രീ. വേദബന്ധു ഇതിനെ നമ്മുടെ ഭാഷയിലാക്കുവാൻ ഉത്സുകനായതെന്നും കരുതാം; ഭാഷാവിവർത്തനം ചെയ്കമാത്രമല്ല, ദേശകാലവിദൂരതയാൽ ദുർഗ്രഹങ്ങളാവുന്ന വിശേഷങ്ങൾക്കു ചില കുറിപ്പുകളും, സാമാന്യമായൊരദ്ധ്യയനവും എഴുതിച്ചേർത്തതിൽനിന്നു താനിതു് ഒരാദ്ധ്യാത്മിക സാധനയായാണു് കൈക്കൊണ്ടിരിക്കുന്നതെന്നും തെളിയുന്നു. എന്തിനെയും അലസദൃഷ്ട്യാ നോക്കി വാണിജ്യദൃഷ്ട്യാ പെരുമാറുന്നവർക്കുള്ള ഒരു മുന്നറിയിപ്പാണിതു്.

നമ്മുടെ ഈ പിതാമഹസമ്പത്തിയെപ്പററി ഏറെ വിസ്തരിക്കാൻ ഞാനുദ്യമിയ്ക്കുന്നില്ല. ഇക്ഷുക്ഷീരഗുഡാദികളുടെ മാധുര്യഭേദം വിവരിയ്ക്കാൻ സരസ്വതിയ്ക്കും കഴിവില്ല. അതുവേണ്ടുന്നവർ ആസ്വദിച്ചുതന്നെ അറിയേണ്ടതാണു്. ഒന്നാസ്വദിച്ചതിൽ എനിയ്ക്കുണ്ടായ അനുഭവം ഇതാണു്: വായിച്ചു പോകുംതോറും, മഹാനായ ഒരു സാഹിത്യതത്ത്വചിന്തകന്റെ മുമ്പിലാണു് ഞാൻ എത്തിയ്ക്കപ്പെട്ടുനില്ക്കുന്നതെന്നു തോന്നിക്കൊണ്ടിരുന്നു; എന്നല്ല ചിലപ്പോൾ ഭരതന്റെയോ ആനന്ദവർദ്ധനന്റെയോ മുമ്പിലല്ലേ ഞാൻ സവിനയം ചെന്നുചേർന്നതെന്നുംതോന്നിയിരുന്നു. ഗഹനങ്ങളായ ലോകതത്ത്വങ്ങളിലേയ്ക്കിറങ്ങുന്ന മഹാപുരുഷന്മാർ എപ്പോഴും തൊട്ടുരുമ്മിക്കൊണ്ടാണു് നടക്കുക. അവർ തമ്മിൽ അകലുന്നിടത്തുപോലും അതിൽനിന്നു നമുക്കു നല്ലപാഠമേ പഠിക്കാനുണ്ടാവൂ.

സഹൃദയലോകമെ, ആ സഹയാത്രികരുടെ തീർത്ഥയാത്രനോക്കി നിങ്ങളും കൃതകൃത്യരാവുക!

കുട്ടികൃഷ്ണമാരാര്

ഋഷിപ്രസാദം, കോഴിക്കോട് 3
11—7—'67.

ശ്രീ. പി. ശ്രീധരൻപിള്ള ബി. എ.

അ വ താ രി ക

ഗ്രീസിലെ ഏതൻസു നഗരത്തിനു തൊട്ടുപുറത്തായി "അപ്പോളോ ലൈസിയസ്" എന്ന പേരിൽ സൂര്യദേവതയുടേതായ ഒരമ്പലം ഉണ്ടായിരുന്നു. അതിന്റെ പ്രാന്തത്തിൽ, പാശ്ചാത്യലോകത്തിലെ ആദ്യത്തേതായ സർവ്വകലാശാല ഇന്നേയ്ക്കു സുമാർ 2300 കൊല്ലം മുമ്പ് ഉദയം ചെയ്തു. "ലൈസിയം" എന്നറിയപ്പെട്ടിരുന്ന ആ വിദ്യാപീഠത്തിന്റെ സ്ഥാപകനും, നേതാവും, അദ്ധ്യക്ഷനും ആയിരുന്നു സുഗൃഹീതനാമാവായ അരിസ്റ്റോട്ടിൽ.

തന്റെ സർവ്വകലാശാലയിൽ പ്രസംഗങ്ങൾ നടത്താൻ ആ മഹാപണ്ഡിതൻ കുറെ കുറിപ്പുകൾ എഴുതി തയ്യാറാക്കിയിരുന്നു. അവയാണത്രേ പില്ക്കാലത്ത് വിജ്ഞാനലോകത്തിന്റെ ആദരാതിശയങ്ങൾക്കും മുക്തകണ്ഠമായ പ്രശംസയ്ക്കും ഭാജനമായി ഭവിച്ച "അരിസ്റ്റോട്ടിൽ കൃതികൾ"

ക്രി. പി. 13-ാം ശതകത്തിൽ ഈ കുറിപ്പുകൾ കണ്ടെടുക്കപ്പെട്ടിട്ടില്ലായിരുന്നു എന്നുവരികിൽ യൂറോപ്യൻ പരിഷ്കാരത്തിന്റെ ഇന്നത്തെ മുഖചിത്രം പാടേ ഭിന്നമായ ഒരു പ്രകൃതത്തെ അവലംബിച്ചേനെ എന്നത്രേ വിദഗ്ദ്ധപണ്ഡിതന്മാർ അഭിപ്രായപ്പെട്ടിട്ടുള്ളത്. ഇത്രമാത്രം മാഹാത്മ്യവും പ്രാമാണികതയും അർഹിക്കുന്നതായി അരിസ്റ്റോട്ടിൽ കൃതികളിൽ എന്തൊക്കെയാണുള്ളത് എന്നൊരു പ്രശ്നം ഇവിടെ സംഗതമാണ്. പാശ്ചാത്യവിജ്ഞാനകോടിയിൽ ഇന്നു നാം വിലമതിക്കുന്ന എല്ലാപ്പെട്ട ശാസ്ത്ര-സാമൂഹ്യ-സാഹിത്യ ശാഖകളുടേയും അടിത്തറ പാകിയത് മേൽപ്പറഞ്ഞ കൃതികളിലെ സിദ്ധാന്തങ്ങളും, അഭ്യൂഹങ്ങളും, നിഗമനങ്ങളും ഒക്കെ ആയിരുന്നു എന്നു പറയുമ്പോൾ, അവയുടെ അന്യാദൃശമായ മഹത്വം സുസ്പഷ്ടമാകുമല്ലോ.

തന്റെ ലൈസിയം പ്രസംഗങ്ങളിൽ അരിസ്റ്റോട്ടിൽ കൈകാര്യം ചെയ്ത വിഷയങ്ങൾ, വിവിധങ്ങളും സർവ്വതോമുഖങ്ങളും ആയിരുന്നു. വാനശാസ്ത്രം, ജീവതന്ത്രം, സസ്യശാസ്ത്രം, ഊർജ്ജതന്ത്രം, ഭൈഷജ്യം എന്നിങ്ങനെയുള്ള ഭൗതികശാസ്ത്രങ്ങളും, രാജ്യതന്ത്രം, മനശ്ശാസ്ത്രം, ധർമ്മശാസ്ത്രം (Ethics) തുടങ്ങിയ സാമൂഹ്യവിജ്ഞാനീയങ്ങളും, ഇവയ്ക്കെല്ലാം പുറമേ തർക്കശാസ്ത്രം, സാഹിത്യമീമാംസ എന്നിവയും, അദ്ധ്യാത്മവിദ്യയും അദ്ദേഹത്തിന്റെ സുചിന്തിതങ്ങളായ ദർശനങ്ങൾക്കും, ചർച്ചകൾക്കും ഗവേഷണത്തിനും വിഷയമായി ഭവിച്ചു. സാധകബാധക

ങ്ങളെ മൂലനംചെയ്ത് ഒരു പ്രമേയത്തിന്റെ നിജാവസ്ഥ വെളിപ്പെടുത്തുക എന്ന കാര്യത്തിൽ ആ ആചാര്യന്റെ ധിഷണാശക്തി നിസ്തുലവും സർവ്വംകഷവുമായിരുന്നു.

ചുരുക്കത്തിൽ, വസ്തുതകളെ അപഗ്രഥിച്ച് അവയ്ക്കു നിയാമകമായി വർത്തിക്കുന്ന അടിസ്ഥാനതത്ത്വം വെളിപ്പെടുത്തുന്നതിന് ആർജ്ജവപൂർവ്വം ഒരുമ്പെട്ട ആദ്യത്തെ "ഗവേഷകൻ" അരിസ്റ്റോട്ടിലല്ലാതെ മററാരും ആയിരുന്നില്ല. ഇന്ന് നമുക്കു ലഭിച്ചിട്ടുള്ള പാശ്ചാത്യതർക്കശാസ്ത്രം (Logic) അരിസ്റ്റോട്ടിൽ നട്ടു തൈ വളർന്നു വന്നതായതുമാത്രമാണ്, രാജ്യതന്ത്രവും, ധർമ്മശാസ്ത്രവും മററാരുടേതുമല്ല. ജീവ–സസ്യശാസ്ത്രങ്ങളിൽ വ്യക്തിധർമ്മങ്ങൾ മുഖേന വർഗ്ഗസ്വഭാവം വെളിപ്പെടുത്താമെന്നും, അതിന്നും മററും 'മാതൃക'കളുടെ സൂക്ഷ്മമായ പരിശോധനയും പഠനവും അനുപേക്ഷണീയമാണെന്നും ഉള്ള ഗവേഷണതത്ത്വത്തെ ആദ്യമായി ഉന്നയിച്ചതും അദ്ദേഹം തന്നെ ആയിരുന്നു.

സാഹിത്യത്തെക്കുറിച്ചു പറയുമ്പോൾ, അരിസ്റ്റോട്ടിലിന്റെ പൊയററിക്സ്, അതായത് 'കാവ്യകല'യെപ്പററി ഉള്ള പ്രബന്ധം കാവ്യനിർമ്മാണ നിരൂപണ പ്രസ്ഥാനങ്ങളിലെ ഒരു മൗലികഗ്രന്ഥമായിത്തന്നെ അദ്യാപി നിലകൊള്ളുന്നു. അതിന്റെ നിർമ്മിതി മുതൽ നാളിതുവരെയുമുള്ള പാശ്ചാത്യസാഹിത്യത്തിന്റെ അനസ്യൂതമായ വളർച്ചയ്ക്കും അന്യാദൃശമായ വികസനത്തിനും പ്രേരകമായിത്തീർന്ന ഉപാധികളിൽ, പ്രമുഖവും, ആദരണീയവും ആധികാരികവുമായുള്ള ആദിമപ്രമാണമായിരിക്കുന്നു അത്. സമുദ്രചാരികൾക്കു ഒരു ദീപസ്തംഭം എങ്ങനെയോ, അങ്ങനെയാണ് സാഹിത്യനാവികന്മാർക്ക് ഈ ഉത്കൃഷ്ടകൃതി വെളിച്ചം വീശിപ്പോന്നിട്ടുള്ളത്.

പാശ്ചാത്യഭാഷകളിൽ ഇന്നോളം ഉണ്ടായിട്ടുള്ള കവിതയേയും നിരൂപണകലയേയും സംബന്ധിച്ച ലക്ഷണഗ്രന്ഥങ്ങൾ എല്ലാംതന്നെ ഈ മൂലകൃതിയെ ഒരു പ്രകാരത്തിലല്ലെങ്കിൽ മറെറാരു വിധത്തിൽ ഉപജീവിച്ചും, അതിന്റെ പ്രാമാണികതയെ മാനിച്ചും ആണു രൂപം കൊണ്ടിട്ടുള്ളത്. അതിനോടു കടപ്പാടു കൂടാതെ യാതൊരു സാഹിത്യവിചാരവും യൂറോപ്യൻഭാഷകളിൽ ഉണ്ടായിട്ടില്ല എന്നു പറഞ്ഞാൽ പോലും അത് അത്യുക്തി ആകയില്ല.

അപ്രകാരമുള്ള ആധികാരികതയും അനിഷേധ്യതയും കൈവരിച്ച ഈ ഗ്രീക്കുകൃതിയുടെ ഒരു ശരിയായ ഭാഷാവിവർത്തനവും, അതിലെ പ്രതിപാദ്യങ്ങളെ വിശദീകരിക്കാനായിട്ടു സാമാന്യം വിസ്തരിച്ചുള്ള ഒരു 'ഭാഷ്യ'വും ആണത്രേ എന്റെ സ്നേഹിതൻ ശ്രീ. വേദബന്ധു തന്റെ

"കാവ്യകലയെപ്പററി" എന്ന നിബന്ധനം മുഖേന നിർവ്വഹിച്ചിരിക്കുന്നതു്. അതിൽ അദ്ദേഹം സാമാന്യേതരമായ വിജയം കൈവരിച്ചിട്ടുണ്ടു് എന്നിവിടെ രേഖപ്പെടുത്തുവാനും സന്തോഷമുണ്ടു്. മലയാളഭാഷ ഉപരിവിദ്യാഭ്യാസത്തിനു് അദ്ധ്യയനമാദ്ധ്യമമാക്കാൻ നിശ്ചയിച്ചു കഴിഞ്ഞ നിലയ്ക്കു് യൂറോപ്യൻ ഭാഷകളിൽ നിന്നു കഴമ്പുററ ഇത്തരം അടിസ്ഥാനകൃതികളെ വിവർത്തനം ചെയ്യേണ്ടതും, പഠിക്കേണ്ടതും നമുക്കു് ഒരവശ്യകർത്തവ്യമായും പരിണമിച്ചിട്ടുണ്ടു്.

ശ്രീ. വേദബന്ധുവിന്റെ ധീരമായ പ്രകൃതപരിശ്രമത്തെക്കുറിച്ചു് ഒരു വാക്കുകൂടെ ഇവിടെ സംഗതമാണു്. അദ്ദേഹത്തിന്റെ വിവർത്തനത്തെ, ബൈവാട്ടർ എന്ന ഗ്രീക്കുപണ്ഡിതന്റെ "Aristotle On the Art of Poetry" എന്ന ഇംഗ്ലീഷ് പരിഭാഷയുമായി ഞാൻ ഒത്തുനോക്കി. സാരം ചോരാതെയും, കാര്യഭാഗത്തിനു് ഈഷദ്ഭ്രംശം ഭവിക്കാതെയും അവക്രവും പ്രസന്നവുമായ ഭാഷയിൽ അതിനെ മലയാളത്തിലാക്കാൻ ശ്രീ. വേദബന്ധുവിനു സാധിച്ചിട്ടുണ്ടെന്നു നിസ്തർക്കമായി പറയാം. ആധുനികപണ്ഡിതന്മാരെ വിഷമിപ്പിക്കുന്നതായ ചില ഘട്ടങ്ങൾ മൂലത്തിൽ ഉള്ളവപോലും, ഭൂരിപക്ഷസമ്മതി ലഭിച്ചിട്ടുള്ള ഭാഗം പിടിച്ചാണു് വിവർത്തകൻ ഭാഷയിൽ അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നതു്.

"കാവ്യകലയെപ്പററി" എന്ന ഈ ഭാഷാനിബന്ധത്തിൽ, മൂലത്തിന്റെ ശരിതർജ്ജമയ്ക്കും ബാഹ്യമായി, ഭാഷാവിവർത്തകൻ ചെയ്തിരിക്കുന്നതു് രണ്ടു കാര്യങ്ങളാണു്. അരിസ്റ്റോട്ടിൽ കൃതിയിൽ ഉടനീളം ഉള്ള ഉല്ലേഖങ്ങളെയും, സാങ്കേതിക സംജ്ഞകളെയും വേർതിരിച്ചെടുത്തു പ്രത്യേകമാക്കി അവയ്ക്കു് പരിമിതവും കാര്യമാത്രപ്രസക്തവുമായ ഒരു വിവരണം നൽകിയിട്ടുണ്ടു് എന്നതാണു് അവയിൽ ഒന്നാമത്തേതു്. ഇതിൽ ചില സങ്കേതലക്ഷ്യങ്ങളുടെ വിവരണം വേണ്ടത്ര വിസ്തൃതമോ സുനിഷ്പന്നമായും വ്യക്തമോ ആയിട്ടില്ല എന്നു വന്നേക്കാം. എങ്കിലും, വിശ്വസനീയമായ ഒരു വിശ്വവിജ്ഞാനകോശത്തിന്റെ അഭാവത്തിൽ, മലയാളവായനക്കാർക്കു് പ്രതിപാദ്യത്തിലെ വാങ്മയം പരസഹായം കൂടാതെ വായിച്ചു ഗ്രഹിക്കുവാൻ അവ ശരിക്കും ഉപകരിക്കുമെന്നുള്ളതിൽ സന്ദേഹമില്ല.

രണ്ടാമത്തേതു്, 'ഒരു അദ്ധ്യയനം'' എന്നുള്ള ഭാഗമാണു്. ഇതു് മൂലഗ്രന്ഥത്തിന്റെ പരപ്പേറിയ ഒരു ഭാഷ്യമത്രെ ആകുന്നതു്. ആ ഗ്രന്ഥത്തിൽ അരിസ്റ്റോട്ടിൽ ഉൾക്കൊള്ളിച്ചിട്ടുള്ള ഓരോ ആശയത്തിന്റെയും സമഗ്രമായ ഒരു പ്രതിരൂപം വായനക്കാർക്കു് കിട്ടുന്നതിനുവേണ്ടി, അരിസ്റ്റോട്ടിലിന്റെ തന്നെ ധർമ്മശാസ്ത്രം, രാജ്യതന്ത്രം മുതലായ കൃതികളിൽ നിന്നും, അരിസ്റ്റോട്ടിലിനെപ്പററി അദ്ദേഹത്തിന്റെ കാലശേഷം

അവതാരിക

ഇന്നോളമുള്ള പണ്ഡിതപ്രമുഖന്മാർ രചിച്ചിട്ടുള്ള നിരൂപണകൃതികളിൽ നിന്നും, സംസ്കൃതത്തിൽ സമാന്തരമായുള്ള ലക്ഷണഗ്രന്ഥങ്ങളിൽ നിന്നുപോലും, പ്രകരണങ്ങളും സിദ്ധാന്തങ്ങളും മററും ഉദ്ധരിച്ച് ഉദാത്തമായ ഒരു പ്രപഞ്ചനം തന്നെ സംഘടിപ്പിച്ചിരിക്കയാണ് ശ്രീ. വേദബന്ധു ചെയ്യുന്നതു്.

ഈ സാധനയ്ക്കു വേണ്ടി വന്നിട്ടുള്ള അഭ്യാസവും, ശ്രമവും, ക്ലേശസഹിഷ്ണുതയും, ത്യാജ്യഗ്രാഹ്യവിവേചനാകൗശലവും, അനുവാചകന്മാരുടെ അളവററ അഭിനന്ദനത്തിനു് അർഹമാവും വിധം തന്നെ ഇതിൽ തെളിഞ്ഞു നില്പുണ്ടു്.

ഇക്കാര്യത്തിൽ സംസ്കൃതത്തിലെ പേരുകേട്ട വാർത്തികകാരന്മാരെയാണ് അദ്ദേഹം നമ്മെ അനുസ്മരിപ്പിക്കുന്നതും. ഒരു വാർത്തികത്തിനു വേണ്ട "ഉക്താനുക്തദുരുക്താർത്ഥവ്യക്തചിന്ത"യുടെ പടലപിണക്കാതെ തന്നെ, അവ ഒന്നൊന്നായും, കൂട്ടിയിണക്കിയും അദ്ധ്യയനകർത്താവു് തന്റെ ഈ ഭാഷ്യത്തിൽ ബോധപൂർവ്വം പ്രയോഗിച്ചിട്ടുള്ളതായി കാണ്മാൻ കഴിയും. ആ യത്നം മൂലകൃതിയുടെ തത്ത്വസാരം സമഞ്ജസമായി വ്യഞ്ജിപ്പിക്കുവാനുള്ള പ്രക്രിയയുടെ പുഷ്കലതയ്ക്കു പുഷ്ടി കൂട്ടിട്ടുമുണ്ടു്.

മൊത്തത്തിൽ പറയുന്നതായാൽ, ശ്രീ വേദബന്ധുവിന്റെ നിഷ്കൃഷ്ടവും, അവധാനസഹിതവുമായ ഈ സദുദ്യമം സഹൃദയലോകത്തിന്റെ ശ്ലാഘയെ ആകർഷിക്കത്തക്കവിധം സമീചീനവും സാരസ്പൃക്കും ആയിട്ടുള്ളതായിട്ടാണ് അനുഭവപ്പെടുന്നതു്. വിശ്വസാഹിത്യശേവധിയിലെ പല അമൂല്യരത്നങ്ങളേയും, ഇതേതോതിൽ, ഇതേപാകത്തിൽ മയപ്പെടുത്തി എടുത്ത് അദ്ദേഹം മേലും കൈരളിക്കു കാഴ്ചവയ്ക്കുമെങ്കിൽ അത് നമുക്കൊരു വിലയററ നേട്ടമായിരിക്കും.

ആറന്മുള
11-7-66

പി. ശ്രീധരൻപിള്ള



കാവ്യകലയെ പററി

വിവർത്തനവും കുറിപ്പുകളും

സമർപ്പിതം

പഞ്ചാബ് ഹൊഷ്യാർപുരം വിശ്വേശ്വരാനന്ദ വൈദികശോധ സംസ്ഥാനത്തിന്റെ സംസ്ഥാപകനും, ആജീവനമാനദസഞ്ചാലകനും, വേദവേദാംഗപാരംഗതനും, ശബ്ദബ്രഹ്മോപാസകനും, മാനവതാധർമ്മപരിപാലകനും, ആസ്മദാസ്ഥാസ്പദവുമായ **ആചാര്യവിശ്വബന്ധു M.A. ശാസ്ത്രി M. O. L., D. Litt** (*h.c.*) **O d'A** (Fr.) **Kt. C. T. (It.)** etc., വിന്



യദീയകരുണാകണാദ് വിവിധധർമമോഹാത്യയേ
സമാദരസുശിക്ഷണം സകലധർമസാരേഷു മേ
തഥാ സകലമാനവേ സമനുരാഗഭാവോഽസ്ഫുരത് —
തദീയചരണാംബുജേ സമുപഹാര ഏഷോഽർപിതഃ

ഉള്ളടക്കം

വശം.

ഒന്നാം പുസ്തകം

കാവ്യത്തിന്റെയും മുഖ്യമായ കാവ്യഭേദങ്ങളുടേയും സാമാന്യവും താരതമ്യാത്മകവുമായ സമീക്ഷ 1-9

1) പ്രാരംഭികം 1
2) അനുകരണം 1
3) അനുകരണസാധനം 1
4) അനുകരണവിഷയം 3
5) അനുകരണരീതി 4
6) കാവ്യോദയം (1) അനുകരണം 5
(2) സ്വരസംഗവും ലയവും ”
7) കാവ്യവികാസം 6
8) ദുഃഖാന്തനാടകത്തിന്റെയും പ്രഹസനത്തിന്റെയും വികാസം 7
9) നിർവ്വചനങ്ങൾ (1) പ്രഹസനം 8
(2) മഹാകാവ്യം ”

രണ്ടാം പുസ്തകം

ദുഃഖാന്തനാടകം 10-43

1) നിർവ്വചനം 10
2) വിധി ”
3) സംഭവങ്ങളുടെ അടുക്ക് 11
4) ഭാവവും ശീലവും 12
5) പദയോജന 13
6) ഗീതവും ദൃശ്യസംവിധാനവും ”
7) കഥാനകത്തിന്റെ ദൈർഘ്യം ”
8) ഐക്യം 15
9) സംഭാവ്യത 16
10) ഉപാഖ്യാനം 17
11) സരളവും ജടിലവുമായ കഥാനകം 18
12) സ്ഥിതിവിപര്യയം ”
13) അഭിജ്ഞാനം 19
14) യാതനാദൃശ്യം ”
15) ദുഃഖാന്തനാടകത്തിന്റെ ഭാഗങ്ങൾ 20
അവയുടെ നിർവ്വചനം ”

16) കാരുണികവ്യാപാരം
i. മൌലികതത്ത്വം 20
ii. കഥാഘടന 21
17) രംഗസജ്ജീകരണം 23
18) കാരുണികവും ഭയാനകവുമായ സ്ഥിതികൾ ,,
19) സ്വഭാവം അല്ലെങ്കിൽ ശീലം 25
20) പലതരം അഭിജ്ഞാനങ്ങൾ 27
21) കല്പനാതത്ത്വം 29
22) ഉപാഖ്യാനങ്ങളുടെ പൊരുത്തം 30
23) സംവൃതിയും വിവൃതിയും 31
24) ദുഃഖാന്തനാടകത്തിന്റെ പിരിവുകൾ 32
25) നിഷേധനിർദ്ദേശം 33
26) വൃന്ദഗീതം ,,
27) ഭാവം അഥവാ വിചാരതത്ത്വം 34
28) ഭാഷ ,,
29) ഭാഷയുടെ അംഗങ്ങൾ 35
30) ശബ്ദങ്ങളുടെ ഭേദം 37
31) കാവ്യഗതമായ ശബ്ദയോജന 40



മൂന്നാം പുസ്തകം

മഹാകാവ്യം 44-48

1) സ്വരൂപം 44
2) ദുഃഖാന്തനാടകവുമായി താരതമ്യം 45
3) രണ്ടിനും തമ്മിൽ ഭേദം ,,
4) കവിവചനം 46
5) അത്ഭുതതത്ത്വം 47
6) കഥാവിസ്താരം ,,
7) സംഭാവ്യമായ അസംഭാവ്യതകൾ ,,

നാലാം പുസ്തകം

വിമർശകരുടെ ആക്ഷേപങ്ങളും അവയ്ക്കു സമാധാനം നൽകുമ്പോൾ ദീക്ഷിക്കേണ്ട തത്ത്വങ്ങളും 49-54

1) ആധാരമായ സിദ്ധാന്തങ്ങൾ 49
2) കാവ്യകലയെപ്പററി 50
3) യാഥാത്മ്യത്തെപ്പററി ,,

4) പാത്രങ്ങളുടെ സംവാദം 51
5) ഭാഷാപ്രയോഗം ,,
6) സംഭാവ്യതയുടെ സ്വരൂപം 53
7) വിരോധപരിഹാരം 54
8) അസാംഗത്യവും പാപാചരണവും ,,

അഞ്ചാം പുസ്തകം

മഹാകാവ്യത്തെക്കാൾ ഉത്കൃഷ്ടം ദുഃഖാന്തനാടകമാണെന്ന് 55-57
1) സാമാന്യമായ താരതമ്യം 55
2) ദുഃഖാന്തനാടകത്തെപ്പറ്റി വ്യർത്ഥമായ ആക്ഷേപം ,,
3) ഗുണദോഷ നിരൂപണം 56
4) ദുഃഖാന്തനാടകത്തിന്റെ ഉത്കൃഷ്ടത 57

* * * *

കുറിപ്പുകൾ 59-92

ഒന്നാം പുസ്തകം 59-70
രണ്ടാം പുസ്തകം 71-89
മൂന്നാം പുസ്തകം 90-91
നാലാം പുസ്തകം-അഞ്ചാം പുസ്തകം 92

പരിശിഷ്ടങ്ങൾ

കാവ്യകലയെപ്പറ്റി : ഒരു അദ്ധ്യയനം 95-164
പ്രസ്താവന 95
"കാവ്യകലയെപ്പറ്റി" 96-102
അനുകരണസിദ്ധാന്തവും കാവ്യരൂപങ്ങളുടെ വർഗ്ഗീകരണവും 102-109
കാവ്യത്തിന്റെകാരണവും വികാസവുംപ്രയോജനവും 110-115
ദുഃഖാന്തനാടകം 115-139
വിരേചനവും കാരുണികാനന്ദവും 139-152
പ്രഹസനം 153-154
മഹാകാവ്യം 155-156
കാവ്യഭാഷ 156-163
ഉപസംഹാരം 164
II അരിസ്റ്റോതേലെസിന്റെ ജീവചരിത്രം 165-169
III ഗ്രീക്ക സാഹിത്യം: അരിസ്റ്റോതേലെസിനു മുമ്പ് 171-182
സഹായകഗ്രന്ഥ സൂചി 183-184

തെററും തിരുത്തും

പേജ്	വരി	തെററ്	തിരുത്ത്
4	26	ഖിദാനിദേസിനം	ഖിഓനിദേസിനം
11	34	അസംഭവും	അസംഭവവും
21	3	ദയയും	ദയവും
31	10	വിഷവുമാ	വിഷയവുമാ
36	27	ക്രിയയോ ക്രൂടിയോ	ക്രിയയോ
39	17	പുതിയായി	പുതിയതായി
52	18	എന്നാ ഐപോദോ	എന്ന് ഐപോദോ

[മൂല ഗ്രന്ഥത്തിന്റെ വിവർത്തനത്തിലെ മുഖ്യമായവ മാത്രമേ ഇതിൽ തിരുത്തിയിട്ടുള്ളു. ബാക്കി പ്രകരണമനുസരിച്ചു തിരുത്തിവായിക്കാൻ വാചകവൃന്ദത്തിനു ദയവുണ്ടാകണമെന്നു അഭ്യർത്ഥിക്കുന്നു]



കാവ്യകലയെപ്പററി *

ഒന്നാം പുസ്തകം

കാവ്യത്തിന്റേയും മുഖ്യമായ കാവ്യഭേദങ്ങളുടേയും സാമാന്യവും, താരതമ്യാത്മകവുമായ സമീക്ഷാ

പ്രാരംഭികം

പൊതുവേ കാവ്യകലയേയും, അതിന്റെ പല പിരിവുകളേയും പററി, ഓരോന്നിന്റേയും വിശേഷമായ ഗുണമെന്തെന്നു പരിഗണിച്ചുകൊണ്ടു്, പ്രതിപാദിക്കുവാൻ ഞാനുദ്ദേശിക്കുന്നു. നല്ല കാവ്യത്തിനു് തീർച്ചയായും വേണ്ടുന്ന വസ്തുവിന്യാസം, അല്ലെങ്കിൽ കഥാനകത്തിന്റെ ഘടന, കാവ്യഭേദങ്ങളിൽ ഓരോന്നിന്റേയും അംശങ്ങളുടെ എണ്ണവും സ്വരൂപവും, അതുപോലെ പ്രസ്തുത പഠ്യയുമായി ബന്ധപ്പെട്ട മററു വിഷയങ്ങൾ, ഇവ ഈ സമീക്ഷയിൽ ഉൾപ്പെടും. അതിനാൽ, സ്വാഭാവികമായ ക്രമമനുസരിച്ചു്, മുൻപന്തിയിൽ നില്ക്കുന്ന തത്ത്വങ്ങൾ തൊട്ടു് നിരൂപണമാരംഭിക്കാം.

2. അനുകരണം

മഹാകാവ്യം,[1] ദുഃഖാന്തനാടകം,[2] പ്രഹസനം,[3] താണ്ഡവഗീതം,[4] വേണുവിലൂടെയും വീണയിലൂടേയും പുറപ്പെടുംപോലെയുള്ള അധികാംശം സംഗീതഭേദങ്ങൾ, ഇവ ഓരോന്നും അതാതിന്റെ സാമാന്യമായ സ്വരൂപം നോക്കുന്നതായാൽ, അനുകരണത്തിന്റെ പ്രകാരം മാത്രമാണു്. എങ്കിലും സാധനത്തിന്റേയും, വിഷയത്തിന്റേയും, രീതിയുടേയും ഭേദം പോലെ, ഓരോ അനുകരണവും മററതിൽനിന്നു ഭിന്നമാകുന്നു.

3. അനുകരണസാധനം

ചിലർ മനഃപൂർവ്വമായ ശില്പകൌശലംകൊണ്ടോ, അല്ലെങ്കിൽ അഭ്യാസസിദ്ധമായ വെറും തഴക്കം കൊണ്ടോ, രൂപമോ, നിറമോ,

---

* 'പെരി പോയ്ഈതികേസ്' എന്നാണു് മൂലത്തിന്റെ ഗ്രീക്കുനാമം. പെരി = പററി പോയ്ഈതികേസ് = കാവ്യകലയെ. അരിസ്റ്റോതെലെസ് എന്ന ഗ്രന്ഥകാരന്റെ പേരാണു് അരിസ്റ്റോട്ടൽ എന്നു് ഇംഗ്ലീഷിൽ മാറിയിരിക്കുന്നതു്. ഇതിൽ സർവ്വത്ര ഗ്രീക്കിലെ ഉച്ചാരണമാണു് അനുസരിച്ചിരിക്കുന്നതു്.

1. കുറിപ്പുകൾ നോക്കുക.

സ്വരമോ സാധനമാക്കി, വേറെ വേറെ വിഷയങ്ങളെ അനുകരിക്കയും വെളിപ്പെടുത്തുകയും ചെയ്യുംപോലെ, മുമ്പു പറഞ്ഞ കലകളിൽ സാമാന്യേന ലയം, ഭാഷ, സ്വരസംഗം, ഇവയിൽ ഒന്നോ, പലതോ സാധനമാക്കി അനുകരണം നേടാറുണ്ട്.

ഉദാഹരണത്തിനു്, വേണുവിലൂടേയോ വീണയിലൂടേയോ പുറപ്പെടുന്ന സംഗീതത്തിലും, അതുപോലെ, മൌലികമായി അതിൽനിന്നു ഭിന്നമല്ലാത്ത, ഇടയന്റെ പുല്ലാങ്കുഴൽവായനപോലെയുള്ള കലകളിലും, കേവലം സ്വരസംഗവും, ലയവുമേ പ്രയോഗിക്കാറുള്ളൂ. നൃത്യത്തിലാണെങ്കിൽ, ലയം മാത്രം ഉപയോഗപ്പെടുന്നു-സ്വരസംഗം വേണ്ടാ. നൃത്യത്തിൽ സ്വഭാവവും, വികാരവും, ചേഷ്ടിതവും, ലയമിണക്കിയ ആംഗ്യക്രിയകൾ കൊണ്ടു്, അനുകരിച്ചുവരുന്നു.

ഇനിയും പേരിട്ടുകഴിയാത്ത വേറൊരു കലയുണ്ടു്.[5] ഭാഷയെ മാത്രം സാധനമാക്കി ചെയ്യുന്ന അനുകരണമാണതു്. ആ ഭാഷ ഗദ്യമാകാം, പദ്യവുമാകാം. പദ്യമാണെങ്കിൽതന്നെയും ഒരേ വൃത്തത്തിലോ പല വൃത്തങ്ങളിലുമോ ആകയും ചെയ്യാം. സോഫ്രോണിന്റെയോ[6], ക്സേനാർഖസിന്റെയോ[7] വിഡംബനങ്ങളേയും[8], സോക്രതേസിന്റെ[9] സംവാദങ്ങളേയും, അതേ സമയം, ത്രിമാത്രികവൃത്തത്തേയും[10] വിലാപഗാന[11]ത്തേയും, അവ്വണ്ണം മറേറതെങ്കിലും വൃത്തത്തിലെ കാവ്യാത്മകമായ അനുകരണത്തേയും അടക്കി കുറിക്കുന്ന സാമാന്യസംജ്ഞ നമുക്കില്ല. കവി എന്നോ, കർത്താവെന്നോ പദ്യത്തിന്റെ നാമത്തോടുചേർത്തു പറയുകയേ നാം ചെയ്യാറുള്ളൂ. വിലാപഗാനകവികൾ, അല്ലെങ്കിൽ മഹാകാവ്യകർത്താക്കൾ എന്നു കേൾക്കുമ്പോൾ, അവർ കവികളായതു് അനുകരണത്തെ ആശ്രയിച്ചല്ല, വൃത്തത്തെ ആശ്രയിച്ചാണു് എന്നു തോന്നും. ചികിത്സാരീതിയേയോ, പ്രകൃതിശാസ്ത്രത്തേയോ പററി പദ്യത്തിൽ പ്രബന്ധം ചമയ്ക്കുന്ന ആളെ പോലും കവിയെന്നുവിളിക്കുക നാട്ടുനടപ്പായിട്ടുണ്ടു്. ഹോമേരസി[12]നും ഐംപെദോക്ലേസിനും[13] തമ്മിൽ, അവരിരുവരും കൈകാര്യം ചെയ്ത വൃത്തം ഒന്നാണന്നതല്ലാതെ വേറെ സാമ്യമില്ല. ഹോമേരസ് കവിയാണെന്നു പറയുന്നതിൽ തീച്ചയായും തെററില്ല; എന്നാൽ, ഐംപെദോക്ലേസിനു് കവി എന്നതിനെക്കാൾ ചേരുന്ന പേരു് പ്രകൃതിശാസ്ത്രപണ്ഡിതനെന്നതാണു്.

അന്യഥാ, ഖൈരമോൻ[14] തന്റെ കേൻതാഉരസ്[15] എന്ന കൃതിയിൽ എല്ലാതരം വൃത്തങ്ങളും വിചിത്രമായി കലർത്തിയിരിക്കുംപോലെ, ഏതെങ്കിലും പുസ്തകമെഴുതുന്നയാൾ തന്റെ പദ്യാത്മകമായ അനുകരണത്തിൽ എല്ലാ വൃത്തങ്ങളും കൂട്ടിക്കുഴയ്ക്കുന്നതുകൊണ്ടു മാത്രം, മുമ്പു പറഞ്ഞ ലക്ഷണമനുസരിച്ചു്, കവിയെന്ന സാമാന്യമായ പരിഭാഷയിൽ ഉൾപ്പെട്ടുപോകും.

ഈ ഭേദങ്ങളെക്കുറിച്ചു് ഇതിലധികം വിസ്തരിക്കുന്നില്ല. മുകളിൽവിവരിച്ച സാധനങ്ങളെല്ലാം—ലയം, രാഗം, വൃത്തം ഇതുമൂന്നും—

ഇണങ്ങുന്ന ചില കലകളുണ്ട്. താണ്ഡവഗീതവും, രാഗപ്രധാനമായ കാവ്യവും, ദുഃഖാന്തനാടകവും, പ്രഹസനവും ഇവയിൽ അന്തർഭവിക്കും. പക്ഷെ, താണ്ഡവഗീതത്തിലും, രാഗപ്രധാനമായ കാവ്യത്തിലും ഈ സാധനങ്ങൾ ഒന്നിച്ചും, മററു രണ്ടിലും ഒരു സാധനമോ, മററു ചില പ്പോൾ, വേറൊരു സാധനമോ, വേറെ വേറെ ആയും പ്രയോഗിക്കാറു ണ്ടെന്ന വിശേഷത ഓർത്തിരിക്കേണ്ടതാണ്.

അനുകരണോപകരണത്തെ ആശ്രയിച്ച് ഓരോ കലയിലുമുണ്ടാ കുന്ന ഭേദം ഇപ്പറഞ്ഞതാകുന്നു.

4. അനുകരണവിഷയം

• കാര്യവ്യാപാരത്തിൽ ഏർപ്പെട്ടിരിക്കുന്ന വ്യക്തികളാണ് അനുകര ണത്തിന്റെ വിഷയം. അവർ ഉത്തമന്മാരോ അധമന്മാരോ ആയിരി ക്കും. മുഖ്യമായി ആചരണപരമായ സ്വഭാവത്തെ ആസ്പദിച്ചു ചെയ്യു വിഭാഗമാണിതു്. സ്വഭാവത്തിൽ കാണുന്ന ഭേദത്തിന്റെ നിദാനം സദ്വൃത്തിയും ദുർവൃത്തിയുമാണല്ലോ. അങ്ങനെ നമുക്ക് അവരുടെ യഥാർത്ഥമായ ജീവിതത്തിന്റെ ശ്രേഷ്ഠമോ, ഹീനമോ, വാസ്തവികമോ ആയ രൂപം അവതരിപ്പിക്കേണ്ടിവരുമെന്നു സിദ്ധിക്കുന്നു. ഇതുതന്നെ യാണു ചിത്രമെഴുത്തിലും നടക്കുന്നതു്. പോളുഗ്നോതോസ്[16] മനു ഷ്യന്റെ ഭവ്യതരവും, പൌസോൻ[17] ഹീനതരവും, ദിഓന്യസിഅസ്[18] യഥാർത്ഥവുമായ രൂപം വരച്ചു.

അനുകരണത്തിന്റെ ഏവംവിധമായ ഓരോ രീതിയിലും ഈ ഭേദങ്ങൾ വ്യക്തമാകുമെന്നും, ഇങ്ങനെ വേറെ വേറെ വിഷയങ്ങളെ അനുകരിക്കുകമൂലം ഓരോ രീതിയും വേറെ വേറെ അനുകരണഭേദമായിരു രുമെന്നും സ്പഷ്ടമാണല്ലോ. നൃത്യത്തിലും, വേണുവോ വീണയോ വായി ക്കുന്നതിലും, അപ്രകാരം ഗദ്യമോ അല്ലെങ്കിൽ സംഗീതമല്ലാത്ത പദ്യമോ ആയ ഏതുതരം ഭാഷയിലും ഈ വൈചിത്ര്യം കാണാൻ കഴിയും. മനു ഷ്യനെ അവന്റെ യഥാർത്ഥനിലയിലുമേറെ ശ്രേഷ്ഠനാക്കി ഹോമേരസും, വാസ്തവികതപോലെ ക്ലെഓഫോനും,[19] അതിൽനിന്നു നികൃഷ്ടനാക്കി വ്യംഗ്യകാവ്യങ്ങളുടെ പ്രഥമ നിർമ്മാതാവായ താസിയാക്കാരൻ ഹേഗേ മോനും,[20] ദേലിഅദ്[21] രചിച്ച നികോഖാരെസും[22] ചിത്രീകരിച്ചു.

താണ്ഡവഗീതത്തിലും, രാഗപ്രധാനമായ കാവ്യത്തിലും, ഗോളാ ക്ഷരാക്ഷസന്മാരുടെ[23] ചിത്രം തിമോഥെഉസ്[24] ഒരുതരത്തിലും, ഫിലോക്സേനസ്[25] വേറൊരുതരത്തിലും അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുംപോ ലെ, മനുഷ്യന്റെ വിഭിന്നമായ രൂപങ്ങൾ ചിത്രണം ചെയ്യാം.

ദുഃഖാന്തനാടകത്തിലും പ്രഹസനത്തിലും ഈ ഭേദം കാണാവുന്ന താണ്. മനുഷ്യന്റെ യഥാർത്ഥമായ ജീവിതത്തെ അപേക്ഷിച്ച് ഹീ നതരമായതിന്റെ ചിത്രം പ്രദർശിപ്പിക്കുക പ്രഹസനത്തിന്റെ ലക്ഷ്യ മാകുന്നു; ദുഃഖാന്തനാടകമാകട്ടെ, ഭവ്യതരമായതു പ്രദർശിപ്പിക്കുന്നു.

5. അനുകരണരീതി.

മൂന്നാമതൊരു ഭേദം കൂടിയുണ്ട്: വിഷയങ്ങളെ അനുകരിക്കുന്ന രീതി (= വിധി) യെ സംബന്ധിച്ചതാണതു്. അനുകരണത്തിൻെറ സാധന (= ഉപകരണ)മൊന്നായിരിക്കയും, വിഷയമൊന്നായിരിക്കയും ചെയ്താൽ തന്നെയും കവി, ഒന്നുകിൽ ആഖ്യാനത്തിലൂടേയോ—വേണമെങ്കിൽ അവിടേയും, ഹോമേരസ്സ് ചെയ്യുംപോലെ, മററു പാത്രങ്ങളെകൊണ്ടു പറയിച്ചോ, അഥവാ സ്വയമേവ പറഞ്ഞിട്ടോ—അല്ലെങ്കിൽ തൻെറ എല്ലാ പാത്രങ്ങളേയും സജീവവും, സചേഷ്ടവും, ജാഗരൂകവുമാക്കി അവതരിപ്പിച്ചിട്ടോ അനുകരണം നിർവ്വഹിക്കുന്നു.

ഇപ്രകാരം, ആരംഭത്തിൽ ഞാൻ പറഞ്ഞുവന്നതുപോലെ, കലാത്മകമായ അനുകരണങ്ങളിൽ ഭേദം വരുത്തുന്ന ഉപാദാനം മൂന്നാണ്: സാധനം, വിഷയം, രീതി.

അങ്ങനെ നോക്കുമ്പോൾ, സോഫോക്ലേസ്,[26] ഹോമേരസിനെപോലെ അനുകർത്താവാകുന്നു. എന്തുകൊണ്ടെന്നാൽ, ഇരുവരും ഉത്കൃഷ്ടമായ സ്വഭാവരൂപങ്ങളെ അനുകരിക്കയാണു ചെയ്യുന്നതു്. അതേസമയം സോഫോക്ലേസ് അരിസ്റ്റോഫേനസിനു[27] സമനാണുതാനും: ഇരുവരും സജീവരും, സചേഷ്ടരും, ജാഗരൂകരുമായ വ്യക്തികളെ അനുകരിക്കുകയാണല്ലോ ചെയ്യുന്നതു്. വിശേഷവ്യക്തികളുടെ കാര്യവ്യാപാരങ്ങൾ പ്രദർശിപ്പിക്കുന്ന ഈ കാവ്യങ്ങൾക്കു്, അക്കാരണത്താൽ, നാടകമെന്ന പേരുണ്ടായതായി ചിലർ പറയുന്നു. ദുഃഖാന്തനാടകവും പ്രഹസനവും ഒന്നാമതു് ആവിഷ്കരിച്ചവർ തങ്ങളാണെന്നു് ദോരിആയികൾ അഭിമാനിക്കുന്നതു് ഈ അടിസ്ഥാനത്തിലാണ്. പ്രഹസനം ആവിഷ്കരിച്ചതു തങ്ങളാണെന്നു് മേഗരികൾ അവകാശപ്പെടുന്നുണ്ട്. തങ്ങളുടെ ജനഭരണരീതിയിൽനിന്നു് ഉയന്നതാണു് പ്രഹസനമെന്നു് ഗ്രീസിൽ പാക്കുന്ന മേഗരികൾ മാത്രമല്ല, സിസിലിയിലെ മേഗരികൾകൂടി പറയുന്നുണ്ട്. ഖിദാനിദേസിനും,[28] മഗ്നേസിനും [29] എറെമുമ്പു ജീവിച്ച എപിഹാരമസ്കവി [30] അന്നാട്ടുകാരനാണെന്നതാണു് അവരുടെ മതത്തിൻെറ ഉപോദ്ബലകം. ദുഃഖാന്തനാടകത്തെപ്പററിയും പേലോപോനേസ്സയിലെ[31] ചില ദോരിആയികൾ ഇമ്മാതിരി അവകാശപ്പെടുന്നു. സ്വപക്ഷം സമർത്ഥിക്കുവാൻ അവർ ഭാഷാസാക്ഷ്യം ഉന്നയിക്കുന്നു. അതിർത്തിപ്രദേശങ്ങളിലെ ഗ്രാമങ്ങളെ കുറിക്കുന്നതിനു് തങ്ങൾ 'കോമഇ' എന്ന ശബ്ദവും, അഥെൻസ്കാർ 'ദേമാഇ' എന്ന ശബ്ദവുമാണ് ഉപയോഗിക്കാറു പതിവെന്നു് അവർ പറയുന്നു.[32] മാനം കെട്ടതി ഗ്രാമത്തിൽനിന്നു ബഹിഷ്കൃതരായിട്ടു് കുടിൽതോറും അലഞ്ഞുതിരിയുന്നവരെന്ന അർത്ഥത്തിലാണു് പ്രഹസനക്കാക്കും അഭിനേതാക്കൾക്കും 'കാമഡിയൻ' (= കോമോഇദാസ്) എന്ന പേരുണ്ടായതെന്നും, 'വെളിപ്പെടുത്തുക' എന്ന അർത്ഥമുള്ള 'കോമ്ദേസ്ഇൻ' ശബ്ദത്തിൽ നിന്നല്ല ആ പേരുണ്ടായതെന്നും അവർ കരുതുന്നു. 'ചെയ്യുക'

(= കാര്യവ്യാപാരത്തിലേർപ്പെടുക) എന്ന അർത്ഥം പ്രകാശിപ്പിക്കുവാൻ 'ദ്രാന' എന്ന ശബ്ദമാണ് ദോരിആയിലുള്ളതെന്നും, അഥനിയിൽ അതേ അർത്ഥം തരുന്ന ശബ്ദം 'പ്രത്തേഇൻ' ആണെന്നും അവർ ചൂണ്ടിക്കാണിക്കുന്നുമുണ്ട്.

അനുകരണത്തിന്റെ രീതിഭേദങ്ങളേയും, എണ്ണത്തേയും സ്വരൂപത്തേയുംപററി ഇതിലധികം ചർച്ചചെയ്യേണ്ടതില്ലല്ലോ.

6. കാവ്യോദയം [33]

(i) അനുകരണം

കവിതയുടെ മൂലഭൂതമായ ഹേതു സാമാന്യമായി രണ്ടാണ്. രണ്ടിന്റെയും വേര് മനുഷ്യപ്രകൃതിയുടെ അടിയററം ചാഞ്ഞുകിടക്കുന്നുമുണ്ട്. ഒന്നാമത്, ശൈശവം മുതല്ക്കേ മനുഷ്യനിൽ സഹജമായി നിഹിതമാണ അനുകരിപ്പാനുള്ള വാസന. മററെല്ലാ പ്രാണികളേയുമപേക്ഷിച്ച് മനുഷ്യൻ ഏററവും കൂടുതൽ അനുകരണശീലനാകുന്നു. ആരംഭത്തിൽ അവൻ എല്ലാം അഭ്യസിക്കുന്നതു് അനുകരണം വഴിയാണ്. മനുഷ്യനും മററു ജീവികൾക്കും തമ്മിൽ ഇതാണ വ്യത്യാസം. അനുകൃതമായ വസ്തു തരുന്ന ആനന്ദം അല്പമല്ല. അനുഭവാതന്നെയാണിതിനു സാക്ഷി. ഏതു വസ്തുവിന്റെ പ്രത്യക്ഷദർശനം ക്ലേശകരമാണോ, അതിന്റെ ഭാവനാരൂപമായ പ്രതികൃതി ആഹ്ളാദപ്രദമായിരാമെന്നതു് അനുഭവസിദ്ധമാണല്ലോ. അതിരററ ജുഗുപ്സ ഉളവാക്കുന്ന ഇന്ദ്രുവിന്റേയോ, ശവത്തിന്റേയോ പ്രതികൃതിയായ രൂപം ഉദാഹരണമായെടുക്കാവുന്നതാണ്. കാരണം മറെറാന്നുമല്ല; ജ്ഞാനോപാജ്ജനം മൂലം കൈവരുന്ന ആനന്ദാനുഭൂതി അസീമമാണ്. തത്ത്വജ്ഞാനിക്കുതന്നെയല്ല, വെറും സാധാരണമായ അറിവു സമ്പാദിക്കുവാൻതക്ക കെല്പില്ലാത്ത വ്യക്തിക്കുപോലും അനുഭവപ്പെടുന്ന വസ്തുതയാണിതു്. ഏതെങ്കിലും പ്രതികൃതി കണ്ടിട്ട്, അതിന്റെ ഭാവനയിൽനിന്ന് അവന് ഏതെങ്കിലും അറിവ് ഉണ്ടാകുന്നതിനാലോ, "ഓഹോ, അവൻതന്നെയാണല്ലോ ഈ വ്യക്തി" എന്ന സംതൃപ്ത്യാത്മകമായ നിർണ്ണയത്തിലെത്താൻ കഴിയുന്നതിനാലോ ആണ് മനുഷ്യൻ ആനന്ദിക്കുന്നതു്. മൂലവസ്തു കണ്ടിട്ടില്ലാത്തവന്റെ ആനന്ദം അനുകരണപ്രാപ്തമായിരിക്കയില്ല, അതു ചിത്രണത്തേയോ, വർണ്ണയോജനയേയോ, മറേറതെങ്കിലും ഉപാദാനത്തെയോ ആശ്രയിച്ചതായിരിക്കയേ ഉള്ളു

(ii) സ്വരസംഗവും ലയവും

അപ്പോൾ, അനുകരണം നമ്മുടെ സ്വഭാവത്തിന്റെ ഒരു സഹജവൃത്തിയാകുന്നു. രണ്ടാമതു്, സ്വരസങ്ഗവും ലയവും ഇണക്കുവാനുള്ള വാസനയാണ്. സ്പഷ്ടമായി ലയത്തിന്റെ ഭാഗമാണ് വൃത്തസജ്ജീകരണം. തന്മൂലം ഈ സഹജശക്തി ഉണ്ടായിരുന്നവർ ക്രമേണ തങ്ങളുടെ വിശിഷ്ടവൃത്തികളെവികസിപ്പിച്ചിട്ട്, അവസാനം അപരിഷ്കൃതമായ ആശുകവിത രചിച്ചുപോന്നു. അതാണ് കാവ്യത്തിന്റെ ഉറവിടം.

7. കാവ്യവികാസം.

പിന്നീട് രചയിതാവിൻെറ വ്യക്തിഗതമായ സ്വഭാവഭേദമനുസരിച്ചു്,[34] കവിതാധാര രണ്ടായി പിരിഞ്ഞു്, രണ്ടുദിക്കിലേക്കു് ഒഴുകി ഗംഭീരസ്വഭാവികളായ രചയിതാക്കൾ ഉദാത്തമായ കാര്യവ്യാപാരങ്ങളേയും, സത്തുക്കളുടെ ചേഷ്ടിതങ്ങളേയും അനുകരിച്ചു; ക്ഷുദ്രവൃത്തിയുള്ളവർ അധമന്മാരുടെ കാര്യങ്ങളെ അനുകരണവിഷയമാക്കി. ഒന്നാമത്തെ വകുപ്പിൽപെട്ടവർ ദേവസ്തുതികളും യശസ്വികളായ മഹാന്മാരെ സംബന്ധിച്ച പ്രശസ്തികളും എഴുതിയതുപോലെ, രണ്ടാമത്തെ കൂട്ടർ ആദിമമായ വ്യംഗ്യകാവ്യങ്ങൾ രചിച്ചു.

ഹോമേരസിനു മുമ്പു് ജീവിച്ചിരുന്ന ഏതെങ്കിലും കവി രചിച്ചതാണെന്നു പറയാവുന്ന യാതൊരു വ്യംഗ്യകാവ്യവും ഇന്നു കാണുന്നില്ല. എങ്കിലും അത്തരം കവികൾ അന്നു് ഉണ്ടായിരുന്നുവെന്നു തീർച്ചയാണ്.

ഹോമേരസിൻെറ മർഗീതേസും,[35] മററു പല കൃതികളും പിന്നീടുണ്ടായ പലരുടെ രചനകളും ദൃഷ്ടാന്തമായി എടുത്തു നോക്കുന്നതായാൽ, ഹോമേരസിനുശേഷം അവയ്ക്കു ക്രമേണ വളരാൻ കഴിഞ്ഞുവെന്നു് ഊഹിക്കാവുന്നതാണ്. നല്ലവണ്ണം ഇണങ്ങുന്ന വൃത്തങ്ങൾ അവയിൽ പ്രയോഗിച്ചിട്ടുണ്ടു്. ഇന്നും അവ ലഘുഗുരുദ്വിമാത്രികം അഥവാ അവഗീതവൃത്ത[36]മെന്ന പേരിൽ പ്രസിദ്ധവുമാണ്. ആളുകൾ പ്രായേണ അന്യരെ കടാക്ഷരൂപേണ ഈ വൃത്തത്തിലാണ് പരിഹസിക്കാറു പതിവു്. ഇങ്ങനെ പുരാതന കവികളെ പൊതുവെ രണ്ടു് ഇനത്തിൽ പെടുക്കാം. ഒരു കൂട്ടർ പുരാണകവികൾ, മറേറ കൂട്ടർ വ്യംഗ്യകവികൾ.

ഗംഭീരമായ പുരാണരീതി അനുസരിക്കുന്ന കവികളിൽ ശ്രേഷ്ഠൻ ഹോമേരസാകുന്നു. നാട്യരൂപത്തിൻെറയും അനുകരണ നൈപുണ്യത്തിൻെറയും സുഷമമായ സംശ്ലേഷണം ഹോമേരസിൻെറ കാവ്യത്തിൽ മാത്രമേ ലഭ്യമാകയുള്ളൂ. അവ്വണ്ണം വ്യക്തിപരമായ വ്യംഗ്യകൃതിക്കു പകരം, ഉപഹാസ്യതത്ത്വങ്ങൾക്കു നാട്യരൂപം നൽകി പ്രഹസനത്തിൻെറ മാതൃക ഒന്നാമതു വാർത്തെടുത്തതും മററാരുമല്ല. ഹോമേരസിൻെറ മർഗീതേസിനു പ്രഹസനത്തോടുള്ളബന്ധം, ഈലിയദിനും[37] ഓദ്യസ്സേഇയ്ക്കു[38]മുള്ളും ദുഃഖാന്തനാടകത്തോടുള്ളതാണെന്നു ധരിക്കണം. രണ്ടു് ഇനത്തിലും പെട്ട കവികൾ താന്താങ്ങളുടെ സ്വാഭാവികമായ വേറെ വേറെ വൃത്തികളോടൊത്തു വളർന്നുവരവെ, സഹജമായി ഉടലെടുത്തതാണ് ദുഃഖാന്തനാടകത്തിൻെറയും പ്രഹസനത്തിൻെറയും വിശിഷ്ടമായ രൂപം. അവഗീതകാരന്മാർ പ്രഹസനമെഴുതിപ്പോന്നു. എങ്കിലും മഹാകാവ്യകർത്താക്കളുടെ മാന്യസ്ഥാനം കിട്ടിയതു ദുഃഖാന്തനാടകകർത്താക്കൾക്കായിരുന്നു. എന്തുകൊണ്ടെന്നാൽ, നാട്യകല അന്നു പരിപക്വവും ഉൽകൃഷ്ടവുമാംവിധം വികസിച്ചുവരികയായിരുന്നു

ദുഃഖാന്തനാടകത്തിന്റെ വിവിധമായ അംഗങ്ങൾ അന്നു് അതാതിന്റെ പൂർണ്ണമായ വികാസം പ്രാപിച്ചുകഴിഞ്ഞിരുന്നുവോ, ഇല്ലയോ എന്നും, അതിന്റെ ഗുണദോഷപരിഗണന നിരപേക്ഷമായാണോ, അല്ലെങ്കിൽ പ്രേക്ഷകലോകവുമായി ബന്ധപ്പെടുത്തി സാപേക്ഷമായാണോ നിർവ്വഹിക്കേണ്ടതെന്നുമുള്ള പ്രശ്നം ഈ സമീക്ഷയിൽ അന്തർഭവിക്കുന്നില്ല.

8. ദുഃഖാന്തനാടകത്തിന്റേയും പ്രഹസനത്തിന്റേയും വികാസം

ചുരുക്കി പറയുന്നതായാൽ, ദുഃഖാന്തനാടകവും, പ്രഹസനവും, അവയുടെ പ്രാരംഭദശയിൽ, ആവശ്യമനുസരിച്ചു് തൽകാലം അവതരിപ്പിച്ചുവന്ന ഒരുതരം ആശുകൃതികളായിരുന്നതേ ഉള്ളൂ. ഒന്നു താണ്ഡവഗീതകർത്താക്കളും, മററതു് ലൈംഗികഗീതകർത്താക്കളും ഉന്നയിച്ചു. ലൈംഗികഗീതങ്ങൾ[39] ഇക്കാലത്തും നമ്മുടെ നഗരങ്ങളിൽ പലതിലും പ്രചാരത്തിലുണ്ടല്ലോ.

ദുഃഖാന്തനാടകം മന്ദം മന്ദം വളർന്നു; പുതിയ പുതിയ തത്വങ്ങൾ തെളിഞ്ഞുവരുന്തോറും, അവയോടൊത്തു് മുറയ്ക്കു വികസിച്ചു പൂർണ്ണതയിലോട്ടു നീങ്ങി. അങ്ങനെ, അനേകം പരിവർത്തനങ്ങൾ കഴിഞ്ഞു്, ഒടുവിൽ അതിന്റെ സഹജമായ രൂപത്തിലെത്തിയിട്ടു്, അവിടെ ഉറച്ചുനിന്നു.

ഐസ്കിലസ്[40] അതിൽ രണ്ടാം പാത്രം ചേർത്തിണക്കി, വൃന്ദഗാനത്തിന്റെ പ്രാധാന്യം കുറച്ചു, സംവാദത്തിനു പ്രാമുഖ്യം നൽകി. അനന്തരം സോഫോക്ലീസ് പാത്രങ്ങളുടെ എണ്ണം മൂന്നാക്കി വർദ്ധിപ്പിച്ചു, ദൃശ്യസംവിധാനം ഉൾപ്പെടുത്തി. എന്നാൽ, ലഘുകഥാനകം വെടിഞ്ഞു് വിസ്തൃതകഥാനകം വരിച്ചതും, മുമ്പുണ്ടായിരുന്ന വ്യംഗ്യാത്മകമായ വിഷമശബ്ദശയ്യ[41]ക്കു പകരം ദുഃഖാന്തനാട്യത്തിനൊത്ത ഗംഭീരരീതി പ്രയോഗിച്ചുതുടങ്ങിയതും ഏറെ കഴിഞ്ഞിട്ടാണു്. ഗുരുലഘുക്രമത്തിലുള്ള[42] ദ്വിമാത്രികമായ ചതുഷ്പദിയുടെ സ്ഥാനം, ലഘുഗുരുക്രമത്തിലുള്ള ദ്വിമാത്രികവൃത്തത്തിനു ലഭിച്ചു. കവിത വ്യംഗ്യോക്തിയായിരിക്കുമ്പോഴും, നൃത്യത്തിൽ അതിനു കൂടുതൽ ഇണങ്ങാൻ കഴിഞ്ഞപ്പോഴുമാണു് ചതുഷ്പദികൾ[43] ഉപയോഗിച്ചുവന്നതു്. സംവാദം ചേർത്തതോടൊന്നിച്ചു്, ഉപയോഗയോഗ്യമായ വൃത്തങ്ങളും പ്രകൃതിതന്നെ അന്വേഷിച്ചെടുത്തുവെന്നു തോന്നുന്നു. സംവാദത്തിനു് എല്ലാററിലുമധികം യോജിച്ച വൃത്തം ദ്വിമാത്രികമാണല്ലോ. മററു വൃത്തങ്ങളെ അപേക്ഷിച്ചു് ദ്വിമാത്രികവൃത്തമാണു് സംവാദത്തിൽ സർവ്വത്ര ഉപയോഗിച്ചിട്ടുള്ളതെന്ന കീഴ്നടപ്പു് ഇതിനു നല്ല തെളിവാകുന്നു. ഷട്പദിയിലും ചുരുക്കം ചിലപ്പോൾ സംവാദം നടക്കാം. എന്നാൽ അവിടെ സംവാദത്തിന്റെ സഹജമായ രോചകത പരിത്യജിക്കേണ്ടിവരും.

ഉപാഖ്യാനങ്ങളുടേയും അങ്കങ്ങളുടേയും സംഖ്യാവൃദ്ധി, പരമ്പരയാ ഉപദിഷ്ടമായ മററു ഉപാദാനങ്ങൾ, ഇവകൂടി വിവേചിച്ചുകഴിഞ്ഞുവെന്നു ധരിച്ചുകൊള്ളണം. അവ മുഴുവൻ വിസ്തരിച്ചു നിരൂപിക്കുക തീച്ച്യായും ലഘുവായ കാര്യമല്ല.

9. നിർവ്വചനങ്ങൾ

(i) പ്രഹസനം.

ഞാൻ മുമ്പു പറഞ്ഞതുപോലെ, നികൃഷ്ടരായ പാത്രങ്ങളുടെ അനുകരണമാണു പ്രഹസനം. ഇവിടെ നികൃഷ്ടമെന്ന ശബ്ദത്തിനർത്ഥം ദുഷ്ടമെന്നല്ല. വാസ്തവത്തിൽ ഉപഹാസ്യം കുരൂപത്തിന്റെ പിരിവാണല്ലോ. അതിലെ ദോഷം അഥവാ ഭംഗിക്കുറവ് ക്ലേശപ്രദമോ അശുഭമോ അല്ല. പ്രത്യക്ഷമായ ഒരുദൃഷ്ടാന്തം പറയുന്നതായാൽ, പ്രഹസനത്തിൽ അണിയുന്ന കൃത്രിമമായ മുഖാകൃതി, വിരൂപവും ഭംഗിയില്ലാത്തതുമാണെന്നിരിക്കിലും, ക്ലേശകരമാകുന്നില്ല.

മുറയ്ക്കു് ഏതേതു പരിവർത്തനം കടന്നാണു് ദുഃഖാന്തനാടകം വികസിതാവസ്ഥയിലെത്തിയതെന്നും, ആരൊക്കെയാണതിന്റെ പ്രചോദകരെന്നും നമുക്കറിയാം. എന്നാൽ പ്രഹസനത്തിനു് അത്തരം ഒരു ചരിത്രമില്ല. ആരംഭകാലത്തു് അതിൽ ആക്കും ശ്രദ്ധ ഉണ്ടായിരുന്നില്ലെന്നു തോന്നുന്നു. പിന്നീടു്, ഹാസ്യമയമായ വൃന്ദഗീതം കേൾപ്പിക്കണമെന്നു് അർഖോൻ[44] ഏതോ കവിയോടു് ആജ്ഞാപിച്ചു. അന്നുവരെ അഭിനേതാക്കൾ സ്വേച്ഛാനുസാരം, നിയന്ത്രണമില്ലാതെ, തോന്നിയപടി, പ്രഹസനം നടത്തി പോന്നു. അവർ പ്രഹസനകവികളെന്ന പ്രസിദ്ധി ആർജ്ജിക്കുംമുമ്പുതന്നെ പ്രഹസനത്തിന്റെ നിശ്ചിതമായ രൂപം നിർമ്മിച്ചുകഴിഞ്ഞിരുന്നു. കൃത്രിമ മുഖവും, പ്രസ്താവനയും അതിൽ ആരാണുൾപ്പെടുത്തിയതെന്നോ, ആരാണു് പാത്രങ്ങളുടെഎണ്ണം കൂട്ടിയതെന്നോ, അതുപോലെയുള്ള മററു വിവരമോ ജ്ഞാതമല്ല.[45] കഥാനകത്തെപ്പററി പറഞ്ഞാൽ, അതു സിസിലിയിൽ നിന്നു കൊണ്ടു വന്നതാണു്. അഥേൻസിലെ കവിപരമ്പരയിൽ ഒന്നാമതു് ദ്വിമാത്രികവൃത്തം അല്ലെങ്കിൽ അവഗീതരൂപം പരിത്യജിച്ചു്, വിഷയത്തിലും കഥാനകത്തിലും സാധാരണത പകന്നതു ക്രതേസാണു്.[46]

(ii) മഹാകാവ്യം

മഹാകാവ്യവും ദുഃഖാന്തനാടകവും അഭിജാതവർഗ്ഗത്തിൽപെട്ട പാത്രങ്ങളുടെ പദ്യനിബദ്ധമായ അനുകരണമാണെന്നതാണു് രണ്ടിനും തമ്മിലുള്ള സമാനത. മഹാകാവ്യത്തിൽ ഒരു തരം വൃത്തം മാത്രമാണു് ഗ്രാഹ്യമെന്നതും, അതു് ആഖ്യാനപരമാണെന്നതുമാകുന്നു ഭേദം. കൂടാതെ, രണ്ടിന്റേയും വിസ്താരത്തിലും ഭേദമുണ്ടു്. കഴിയുന്നിടത്തോളം സൂര്യന്റെ ഒരു യാത്ര പൂർത്തിയാകുംവരെ, അഥവാ അല്പം കൂടുതൽനേരം വരെ, ദുഃഖാന്തനാടകത്തെ ഒതുക്കിനിറുത്താൻ ശ്രമിക്കുന്നു.[47] മഹാകാവ്യത്തിനാകട്ടെ, അതിന്റെ കാര്യവ്യാപാരത്തെ സമയത്തിന്റെ

നിശ്ചിതമായ സീമയ്ക്കുള്ളിൽ നിറുത്തേണ്ട ആവശ്യം നേരിടുന്നില്ല. ഇതാണു് രണ്ടാമത്തെ ഭേദം. വാസ്തവത്തിൽ, ആരംഭദശയിൽ മഹാകാവ്യത്തിനെന്നപോലെ സമയത്തെ സംബന്ധിച്ച നിയന്ത്രണമില്ലായ്മ ദുഃഖാന്തനാടകത്തിനുമുണ്ടായിരുന്നു.

മഹാകാവ്യത്തിന്റെയും ദുഃഖാന്തനാടകത്തിന്റെയും അംഗങ്ങളിൽ ചിലതൊക്കെ രണ്ടിന്റെയും സമാനമായ ഘടകങ്ങളാകുന്നു. അതു കൊണ്ടു്, ദുഃഖാന്തനാടകത്തിന്റെ ഗുണവും ദോഷവും വിവേചിക്കുവാൻ കഴിയുന്ന വ്യക്തിക്കു് മഹാകാവ്യത്തെക്കുറിച്ചും പരിജ്ഞാനമുണ്ടായിരിക്കുമെന്നു തീർച്ചയാണു്. മഹാകാവ്യത്തിന്റെ എല്ലാ തത്ത്വങ്ങളും ദുഃഖാന്തനാടകത്തിനുമുണ്ടു്; എന്നാൽ ദുഃഖാന്തനാടകത്തിന്റെ തത്ത്വങ്ങളും മുഴുവനും മഹാകാവ്യത്തിൽ കണ്ടു എന്നു വരുകയില്ല.

രണ്ടാം പുസ്തകം

ദുഃഖാന്തനാടകം

1. നിർവ്വചനം

ഷട്പദിവൃത്തത്തിൽ രചിച്ച കവിതയേയും പ്രഹസനത്തേയും പററി പിന്നീട് പ്രതിപാദിക്കാം. ഇതുവരെ ചെയ്ത വിവേചനത്തിൻെറ പരിണാമമെന്ന നിലയ്ക്കു് രൂപഗതവും താത്ത്വികവുമായ പരിഭാഷയെ ആസ്പദിച്ച് ഇപ്പോൾ ദുഃഖാന്തനാടകം വിവേചിക്കാം.

ഗംഭീരവും, സ്വയംപൂർണ്ണവും, നിശ്ചിതമായ ദൈർഘ്യമുള്ളതുമായ ഏതെങ്കിലും കാര്യത്തിൻെറ അനുകരണമാണല്ലോ ദുഃഖാന്തനാടകം; നാടകത്തിൻെറ വേറെ വേറെ ഭാഗങ്ങളിൽ, വേറെ വേറെ പ്രകാരത്തിൽ പ്രയോഗിക്കുന്ന സർവ്വാഭരണാലംകൃതമായ ഭാഷയാണതിൻെറ ഉപകരണം അല്ലെങ്കിൽ സാധനം. എന്നാലതു ചരിതാത്മമാകുന്നതു് കാര്യവ്യാപാരങ്ങളിലാണു് — ആഖ്യാനത്തിലല്ല. അതിൽ കരുണയുടേയും ദുഃഖത്തിൻേറയും ഉദ്രേകംമൂലം അതാതു മനോവികാരങ്ങളുടെ രേചനം[1] നടക്കുന്നു.

ലയവും, സ്വരസംഗവും, ഗീതവും യഥോചിതം ഇണങ്ങിയ ശബ്ദശയ്യയെയാണു് അലംകൃതമായ ഭാഷയെന്നു ഞാൻ പറയുന്നതു്. വിഭിന്നമായ ആഭരണങ്ങൾ നാടകത്തിൻെറ വിഭിന്നമായ വിഭാഗങ്ങളിലുണ്ടെന്നു പറയുമ്പോൾ, ചില ഭാഗങ്ങളിൽ വെറും പദ്യവും മററുചില ഭാഗങ്ങളിൽ ഗീതം കൂടി ചേർത്തും പ്രയോഗിക്കാമെന്നു ധരിച്ചുകൊള്ളണം.

2. വിധി

ദുഃഖാന്തമായ അനുകരണമെന്ന പദത്തിൽ നിഹിതമാണു് ലോകർ അഭിനയിക്കുന്നുണ്ടെന്ന ഭാവം. രംഗസജ്ജീകരണം ദുഃഖാന്താഭിനയത്തിൻെറ അംഗമാണെന്ന നിഷ്കർഷ ഇപ്പോൾ സ്വയം സിദ്ധിക്കയും ചെയ്യുന്നു. ഗീതത്തിനും പദയോജനയ്ക്കുമാണു് അടുത്ത സ്ഥാനം. അവ അനുകരണത്തിൻെറ ഉപകരണമാകുന്നു. പദയോജന എന്നാൽ വൃത്തനിബദ്ധമായ ശബ്ദവിന്യാസമെന്നാണർത്ഥം. ഗീതത്തിൻെറ അർത്ഥം എല്ലാവർക്കും അറിയാവുന്നതാണുതാനും.

അപ്പോൾ, അപ്രധാനമല്ലാത്തതും, പൂർണ്ണവും, സമുചിതമായ ദൈർഘ്യത്തോടുകൂടിയതുമായ ഏതെങ്കിലും കാര്യത്തിൻെറ അനുകരണമാണു ദുഃഖാന്തകാവ്യമെന്നും, ആ കാര്യത്തിനു് അഭിനയകർത്താക്കളായ

വ്യക്തികൾ ആവശ്യമാണെന്നും, അവരിൽ നിശ്ചയമായും സ്വഭാവത്തിന്റെയും വിചാരങ്ങളുടെയും എന്തെങ്കിലും വിശേഷത ഉണ്ടായിരിക്കണമെന്നും സിദ്ധിക്കുന്നു. കാര്യവ്യാപാരങ്ങളുടെ വിശേഷണമായ സ്വഭാവവും, വിചാരവും ആ കാര്യങ്ങളുടെ സഹജമായ ഉദ്ഭവഹേതുവാണ്; മുഴുവൻ സാഫല്യവും വൈഫല്യവും ഇവയെ ആശ്രയിക്കുന്നു. അതിനാൽ, കാര്യവ്യാപാരത്തിന്റെ അനുകരണമാണ് കഥാനകം. ഇവിടെ കഥാനകം എന്ന പദത്തിന്റെ അർത്ഥം സംഭവങ്ങളുടെ വിന്യാസക്രമമെന്നാകുന്നു. യാതൊന്നിലൂടെ വ്യക്തികളുടെ ഏതാനും ഗുണങ്ങളുടെ അദ്ധ്യാരോപം സാധിക്കുന്നുവോ, അതിനു സ്വഭാവമെന്നു ഞാൻ പേരിടുന്നു. ഏതെങ്കിലും പ്രഖ്യാപനം സ്ഥിരീകരിക്കുമ്പോഴോ, ഏതെങ്കിലുമൊരു സാമാന്യസത്യം വിശദമാക്കുമ്പോഴോ വിചാരം ആവശ്യമായിരുന്നു.

ഇങ്ങനെ, ഓരോ ദുഃഖാന്തനാടകത്തിനും സൌഷ്ഠവം കൊടുപ്പാൻ ആറ് അങ്ഗങ്ങൾ കൂടിയേതീരൂ:-കഥാനകം, സ്വഭാവചിത്രീകരണം, പദയോജന, വിചാരതത്ത്വം, ദൃശ്യസംവിധാനം, ഗീതം. ഇവയിൽ രണ്ട് അനുകരണസാധനങ്ങളും, ഒരു അനുകരണരീതിയും, മൂന്ന് അനുകരണ വിഷയങ്ങളും ഉൾപ്പെടുന്നു. വാസ്തവത്തിൽ എല്ലാ കവികളും ഈ തത്ത്വങ്ങൾ പ്രയോഗിച്ചിട്ടുണ്ടെന്നു നമുക്കു പറയാം. ദൃശ്യസംവിധാനവും, അതോടൊന്നിച്ച് സ്വഭാവചിത്രണം, കഥാനകം, പദയോജന, ഗീതം, വിചാരതത്ത്വമെന്നിവയും ഉൾക്കൊള്ളാത്ത ഒരൊററനാടകവുമില്ലെന്നു തീച്ചയാണ്.

3. സംഭവങ്ങളുടെ അടുക്ക്

എന്നാൽ എല്ലാററിലുമേറെ നിഷ്കർഷ അർഹിക്കുന്നതു് സംഭവങ്ങളുടെ ഘടനയാണ്. ദുഃഖാന്തനാടകം ഒരു അനുകരണമാകുന്നു—വ്യക്തികളുടെ അനുകരണമല്ല—കാര്യത്തിന്റെയും ജീവിതത്തിന്റെയും അനുകരണമാകുന്നു. കാര്യവ്യാപാരത്തിന്റെ മറെറാരു പേരാണ് ജീവിതം. അതിന്റെ പ്രയോജനവും ഒരുതരം കാര്യവ്യാപാരമാണ്; ഗുണമല്ല. വ്യക്തികളുടെ ഗുണം നിശ്ചയിക്കുന്നതു് അവരുടെ ശീലത്തിൽ നിന്നാണ്. എന്നാൽ അവരുടെ സുഖവും ദുഃഖവും അവർ ചെയ്യുന്ന കാര്യത്തെയാണ് ആശ്രയിക്കുന്നതു്. അതുകൊണ്ടു് നാട്യവ്യാപാരത്തിന്റെ ഉദ്ദേശ്യം വെറും സ്വഭാവത്തിന്റെ അഭിവ്യഞ്ജനയല്ല—കേവലം ശീലത്തിന്റെ പ്രകാശനമല്ല. കാര്യവ്യാപാരത്തോടൊന്നിച്ച് ഗൌണമായി സ്വഭാവംകൂടി വന്നുചേരുന്നുവെന്നേയുള്ളു. സംഭവങ്ങളും കഥാനകവുമാണ് ദുഃഖാന്തനാടകത്തിന്റെ പരമലക്ഷ്യം. മറെറല്ലാററിനേയുമപേക്ഷിച്ച് എപ്പോഴും മുഖ്യമായിരിക്കേണ്ടതു ലക്ഷ്യമാണല്ലോ.

കാര്യവ്യാപാരമില്ലെങ്കിൽ ദുഃഖാന്തനാടകം അസംഭവ്യം, സ്വഭാവചിത്രണമില്ലെങ്കിലും അതു സംഭവിക്കാവുന്നതുമാകുന്നു. നമ്മുടെ അധികാംശം അർവ്വാചീനകവികളുടേയും ദുഃഖാന്തരചനകൾ സ്വഭാവാഭിവ്യ

ഞ്ജനയുടെ വിഷയത്തിൽ വിജയിച്ചിട്ടില്ല—പരാജയപ്പെട്ടിട്ടേയുള്ളു. പൊതുവെ എല്ലാ കവികളെപററിയും പ്രായേണ ഇതാണ പരമാത്ഥം. ചിത്രകലയെക്കുറിച്ചും സത്യമിതുതന്നെ. സേഉക്സിസി[2]നും പോള്യ ഗ്നോതസിനും തമ്മിലുള്ള അന്തരം നോക്കുക. പോള്യഗ്നോതസ് യഥാ യോഗ്യം, നല്ലവണ്ണം, സ്വഭാവത്തെ നിരൂപിക്കുന്നുണ്ടു്; സേഉക്സിസിൻെറ ശൈലിയിൽ സൗശീല്യഗ്ഗുണം ഇല്ല. കൂടാതെ, സ്വഭാവവ്യഞ്ജകമായ ഒട്ടേറെ പ്രഭാഷണങ്ങൾ കെട്ടിഒരുക്കി അവതരിപ്പിക്കുക നിമിത്തം, അതിൽ നിക്ഷേപിച്ചിരിക്കുന്ന വിചാരവും പദസംഘാതവും എത്രതന്നെ പരിഷ്കൃതമായിരുന്നാൽപോലും അതു്, ആ വശം താരതമ്യേന ദുർബ്ബലമാണെന്നു വരുകിൽ തന്നെയും, സമുചിതമായ കഥാനകത്തിൻെറയും സംഭവങ്ങളുടേയും കലാത്മകമായ സുന്ദര സംമിശ്രണം സിദ്ധിച്ച നാടകങ്ങൾ വഴി സഹജമായി നേടാവുന്നപോലെ, സാരമായ കാരുണികപ്രഭാവം ഉണ്ടാക്കുവാൻ സമത്ഥമാകുന്നില്ല.

ദുഃഖാന്തനാടകത്തിലുൾപ്പെടുന്ന രാഗാത്മകവും പ്രഭാവസമുത്പാദകവുമായ തത്ത്വങ്ങളിൽ ഏററവും പ്രബലമായ സ്ഥിതിവിപയ്യവും, അഭിജ്ഞാനവും കഥാനകത്തിൻെറ അംഗങ്ങളാകുന്നു. ഇവയുടെ മേന്മയ്ക്കു താങ്ങായി ഒരു കാര്യം കൂടി പറയാം: നവമായി ഉദയംചെയ്ക കലാകാരന്മാർ ഭാഷ പരിഷ്കരിക്കുന്നതിലും സ്വഭാവചിത്രണം സഫലമാക്കുന്നതിലും മുൻകൂട്ടി സിദ്ധിവരുത്തിക്കൊള്ളാറുണ്ടെന്നിരുന്നാലും, കഥാനകം നിർമ്മിക്കുന്നതിൽ വിജയിക്കുവാൻ അവക്കു നീണ്ട കാലം വേണ്ടിവരുന്നതായി കാണ്മാൻ കഴിയും. ആദികാലത്തെ കവികളിൽ, മിക്കവാറും, എല്ലാവരുടേയും നില ഇതുതന്നെയായിരുന്നു.

അതുകൊണ്ടു്, കഥാനകം ദുഃഖാന്തനാടകത്തിൻെറ അതിപ്രധാനമായ തത്ത്വമാകുന്നു — ജീവാത്മാ ആകുന്നു: അടുത്ത സ്ഥാനമേ സ്വഭാവത്തിനു കിട്ടുന്നുള്ളു. ചിത്രകലയെ സംബന്ധിച്ചും ഇതാണ ശരി. അടുക്കും ചിട്ടയുമില്ലാതെ, തോന്നിയതുപോലെ വാരികോരി തേച്ച നിറങ്ങൾ എത്രതന്നെ അഴകേറിയതായിരുന്നാലും അതു്, കലാപ്രേരിതമായ കൈകൾ വിദഗ്ദ്ധമായി വരയ്ക്കുന്ന വെറും രേഖാചിത്രത്തിനു തരാൻ കഴിയുന്നതുപോലും, ആനന്ദം നമ്മിൽ ഉളവാക്കാറില്ല. ദുഃഖാന്തകാവ്യം നിസ്സന്ദേഹം കാര്യവ്യാപാരത്തിൻെറ അനുകരണമാണെന്നതാണ സാരാംശം. അതു കർത്താക്കളുടെ അനുകരണംകൂടിയാണെങ്കിലും, ആ അനുകരണം കാര്യത്തെ ആശ്രയിച്ചാണ നടക്കുന്നതു്.

4. ഭാവവും ശീലവും

ഈ മുറയ്ക്കു്, മൂന്നാംസ്ഥാനം ഭാവത്തിൻേറതാണ്. നിലവിലുള്ള പരിതഃസ്ഥിതിയിൽ സംഭവവും സംഗതവുമായതു് പ്രതിപാദിക്കാനുതകുന്ന സാമത്ഥ്യമാണ് ഭാവം അഥവാ വിചാരം. രാജ്യതന്ത്രകലയുടേയും, ഭാഷണകലയുടേയും കാര്യമാണ വക്തൃത്വം. പ്രാചീനരായ കവികൾ തങ്ങളുടെ പാത്രങ്ങളെക്കൊണ്ടു് പൗരഭാഷ പ്രയോഗിച്ചുവരാൻ കാരണ

മിതാണു്. അർവാചീനരായ കവികൾ അലങ്കാരഭാഷയാണു പ്രയോഗിക്കാറു പതിവ്.

ഒരു വ്യക്തിയുടെ അഭിരുചിയും വിരുചിയും പ്രദർശിപ്പിച്ചുകൊണ്ടു് ധാർമ്മികമായ പ്രയോജനം വ്യക്തമാക്കുന്നതേതോ അതാണു് ശീലം അഥവാ സ്വഭാവം. ഇതു പ്രകാശിപ്പിക്കാൻ കെല്പില്ലാത്ത വക്തവ്യം—അതായതു്, യാതൊന്നുകൊണ്ടു വക്താവു് തനിക്കു് ഒരു വസ്തുവിലുള്ള രുചിയോ അരുചിയോ കാണിക്കുന്നതിൽ വിജയിക്കുന്നില്ലയോ അതു്—സ്വഭാവത്തിന്റെ ദ്യോതകമല്ല.

ഒരു വസ്തുവിന്റെ അസ്തിത്വമോ അഭാവമോ സിദ്ധിക്കുന്നിടത്തു്—ഏതെങ്കിലും സാമാന്യസത്യം വ്യക്തമാക്കുന്ന സദുക്തി സമുചിതമാംവണ്ണം ആഖ്യാനം ചെയ്യുന്നിടത്തു് മാത്രമേ ഭാവമുള്ളു.

5. പദയോജന

മുകളിൽ നിരൂപണം ചെയ്തുവന്ന തത്ത്വങ്ങളിൽ നാലാമത്തേതാണു് പദയോജന അല്ലെങ്കിൽ ശബ്ദവിന്യാസം. മുമ്പു ഞാൻ സ്പഷ്ടമാക്കിയതുപോലെ പദയോജന എന്നതിന്റെ അർത്ഥം 'ശബ്ദങ്ങളിലൂടെ അർത്ഥാഭിവ്യഞ്ജന' എന്നാകുന്നു. ഇതിന്റെ പ്രാണനായ തത്ത്വം ഗദ്യത്തിലും പദ്യത്തിലും തുല്യമായി വർത്തിക്കുന്നുണ്ടു്.

6. ഗീതവും ദൃശ്യസംവിധാനവും

ശേഷിച്ച തത്ത്വങ്ങളിൽ, അലങ്കാരങ്ങളുടെ കൂട്ടത്തിൽ മുഖ്യം ഗീതമാകുന്നു. ദൃശ്യസംവിധാനത്തിനും അതിന്റേതായി ഭാവോത്തേജകമായ ഒരു ആകർഷണമുണ്ടു്, എങ്കിലും ദുഃഖാന്തനാടകത്തിന്റെ അനേകം അംഗങ്ങളുമായി താരതമ്യപ്പെടുത്തി നോക്കിയാൽ, കലാത്മകത്വം തീരെ കുറഞ്ഞതാണതു്. കാവ്യകലയുമായി അതിനുള്ള ബന്ധം ന്യൂനതമമാകുന്നു. എന്തുകൊണ്ടെന്നാൽ, ദൃശ്യസംവിധാനവും പാത്രങ്ങളുടെ അഭിനയവും ഇല്ലെന്നുവന്നാൽപോലും ദുഃഖാന്തനാടകത്തിന്റെ പ്രഭാവം തീർച്ചയായും അനുഭവിക്കാം.[3] അതുമല്ല, രംഗപ്രഭാവമുണ്ടാക്കുവാനുള്ള സാമർത്ഥ്യം കവിയുടെ കലയിലുള്ളതിലുമധികം മഞ്ചശില്പിയുടേതിലാണുള്ളതു്.

7. കഥാനകത്തിന്റെ ദൈർഘ്യം

പറഞ്ഞുവന്ന സിദ്ധാന്തങ്ങളുടെ പ്രതിപാദനം അവസാനിപ്പിച്ചിട്ടു് ഇനി കഥാനകത്തിന്റെ ഘടനയെക്കുറിച്ചു നിരൂപിക്കാം. ദുഃഖാന്തനാടകത്തിന്റെ സർവ്വപ്രധാനവും മുഖ്യവുമായ തത്ത്വമാണതു്.

നമ്മുടെ നിർവചനമനുസരിച്ചു്, നിശ്ചിതമായ വിസ്താരമുള്ള സമഗ്രവും പൂർണ്ണവുമായ അനുകരണമാണല്ലോ ദുഃഖാന്തകാവ്യം. ആദിയും, മദ്ധ്യവും, അവസാനവുമുള്ളതാണു് പൂർണ്ണം. ഒരു ഹേതുവിന്റെ പരിണാമമല്ലാതിരിക്കുകയും, എന്നാൽ അതുകഴിഞ്ഞു് സ്വഭാവേന എന്തെ

ങ്കിലുമുണ്ടായിരിക്കുകയോ സംഭവിക്കുകയോ ചെയ്യുന്നതുമാണ് ആദി. സ്വയം അനിവാര്യമായോ, നിയമാനുസൃതമായോ മറെറന്തെങ്കിലും സംഭവത്തിന്റെ സഹജമായ അനുവൎത്തിയായിരിക്കുകയും, എന്നാൽ അതിന്റെ അനുവൎത്തിയായി വേറൊന്നും ഇല്ലാതിരിക്കുയും ചെയ്യുന്നതാണ് അവസാനം. സ്വയമേവ ഒരു സംഭവത്തേയോ സംഭവപരമ്പരയേയോ അനുഗമിക്കയും, അതിൻവണ്ണം മററു സംഭവമോ സംഭവപരമ്പരയോ അതിനെ അനുഗമിക്കയും ചെയ്യുന്നതാണ് മദ്ധ്യം. അതിനാൽ സുസംഘടിതമായ കഥാനകത്തിന്റെ ആദിയും അവസാനവും, അകസ്മാത് തോന്നിയപോലെ അല്ലാതെ, ഈ തത്വങ്ങളെ നിഷ്കൎഷാപൂൎവ്വം അനുസരിക്കുന്നവയായിരിക്കുന്നതിരു.

ഏതു സുന്ദരവസ്തുവിലും—അതു ജീവനുള്ളതോ അല്ലെങ്കിൽ അവയവങ്ങൾ ചേൎത്തു സംഘടിപ്പിച്ച പൂൎണ്ണമായ മററു വസ്തുവോ ആയിക്കൊള്ളട്ടെ—അംഗങ്ങളുടെ വ്യവസ്ഥിതമായ അനുക്രമം മാത്രം ഉണ്ടായിരുന്നാൽ പോരാ; അതിനു സുനിശ്ചിതമായ ഒരു ആയാമം അല്ലെങ്കിൽ ദൈൎഘ്യം കൂടി ഉണ്ടായിരിക്കണം. സൗന്ദര്യത്തിന്റെ ആശ്രയം തന്നെ ആയാമവും വ്യവസ്ഥയുമാണ്. അതിസൂക്ഷ്മമായ പ്രാണി സുന്ദരമല്ല; അതിനെ കാണുന്നതിനു, മിക്കവാറും ഇല്ലെന്നു പറയത്തക്കവണ്ണം അത്ര ചുരുങ്ങിയ സമയമേ വേണ്ടൂ. അതിനാൽ അതിന്റെ പ്രതിബിംബം അസ്പഷ്ടമായേ മനസ്സിൽ പതിയുകയുള്ളൂ. അതേപോലെ, അത്യന്തം വിശാലമായ ആകാരത്തോടു കൂടിയ പദാൎത്ഥവും സുന്ദരമല്ല; അതിന്റെ രൂപം മുഴുവൻ ഒന്നിച്ചു ഗ്രഹിക്കാൻ നമ്മുടെ ബുദ്ധിക്കു കെല്പില്ല. തൻമൂലം ദ്രഷ്ടാവിന്റെ ചിത്തത്തിൽ അതിന്റെ പൂൎണ്ണതയുടേയും ഏകത്വത്തിന്റെയും സമഗ്രമായ ഭാവന, ആയിരമായിരം യോജന നീണ്ട വസ്തുവിനെ നോക്കി തീൎക്കാനാവാത്തപ്പോളെന്നവണ്ണം, ഖണ്ഡിതവും ഏകദേശീയവുമായിട്ടേ ഉണ്ടാകയുള്ളൂ. കണ്ണുകൾക്കു ഒരേ തവണ ഒന്നിച്ചു ഗ്രഹിക്കാവുന്നത്ര നിശ്ചിതമായ ആകാരം ജീവികൾക്കാവശ്യമാണ്. അതുപോലെ, പ്രയാസംകൂടാതെ ഓൎമ്മനില്ക്കത്തക്കവിധം നിശ്ചിതമായ ആകാരവിസ്താരം കഥാനകത്തിനു ഉണ്ടായിരുന്നേ മതിയാവൂ.

എങ്കിലും, നാട്യാഭിനയത്തിന്റെയും പ്രത്യക്ഷമായ ഉപസ്ഥാപനത്തിന്റെയും വിസ്താരപരിമാണം കലാസിദ്ധാന്തത്തിന്റെ അംഗമല്ല. പണ്ടു യഥാൎത്ഥത്തിൽ നടന്നുവന്നുവെന്നു കേൾക്കുംപോലെ, നൂറു ദുഃഖാന്തനാടകങ്ങൾ ഒരേസമയം ഒന്നിച്ചു പ്രദൎശിപ്പിക്കുമ്പോൾ കാലമാപകനാളം[4] ഉപയോഗിച്ചു അവയെ നിയന്ത്രിക്ക പതിവായിരുന്നു. നാടകത്തിന്റെ സ്വഭാവത്തിനനുരൂപമായി അതിന്റെ ദൈൎഘ്യം നിൎണ്ണയിക്കുന്ന പ്രക്രിയ ഏതാണ്ടിപ്രകാരമാണ്: വിസ്താരമേറുംപോലെയായിരിക്കും നാടകത്തിന്റെ ആകാരാശ്രിതമായ രമണീയതയുടെ തികവ്. എന്നാൽ തദ്വാരാ അതിന്റെ സൎവ്വാംഗവിശിഷ്ടമായ സുസ്പഷ്ടരൂപം സുവ്യക്തമായിരിക്കണമെന്ന നിഷ്കൎഷ വിസ്മരിച്ചുകൂടാ സംഭവപരമ്പര

യ്ക്കുള്ളിൽ സംഭാവ്യതയുടേയും ആവശ്യകതയുടേയും ഔചിത്യവ്യവസ്ഥ പാലിച്ചുകൊണ്ടു്, ദുർഭാഗ്യം സൗഭാഗ്യമായോ സൗഭാഗ്യം ദുർഭാഗ്യമായോ പരിണമിക്കുന്ന അവസ്ഥാവിശേഷം തെളിഞ്ഞുകാണ്മാൻ കഴിയുന്നിടത്തു്, കഥാനകത്തിന്റെ വിസ്താരത്തെ സംബന്ധിച്ച നിയമം അനുസരിച്ചിട്ടുണ്ടെന്നു പൊതുവേ തീരുമാനിക്കാം.

8. ഐക്യം

ചിലർ കരുതുംപോലെ, നായകൻ ഒരാളായിരിക്കുക എന്നതു് കഥാനകത്തിന്റെ ഏകതയ്ക്കു പ്രമാണമല്ല. ഒരു വ്യക്തിയുടെ ജീവിതത്തിൽ ഉണ്ടാകാവുന്ന നാനാവിധമായ സംഭവങ്ങളെ ഏകീകരിക്കുവാൻ കഴിയുകയില്ല. ഒരു വ്യക്തിയുടെ കാര്യവ്യാപാരങ്ങൾ പലതായിരിക്കും. അവ മുഴുവൻ ഒററൊറ കാര്യത്തിൽ ഏകീകരിക്കാവുന്നതല്ല. ഹേറാക്ലേഇഡ്,[5] ഥേസേഇഡ്[6] അതുപോലെ അത്തരം മററു കാവ്യങ്ങൾ രചിച്ച കവികൾക്കു് ഈ പാകപ്പിഴ പററിയിട്ടുണ്ടു്. ഹേറാക്ലേസ്[7] ഒരു വ്യക്തിയാകയാൽ അയാളുടെ കഥ ഒററ സംഭവമേ ആയിരിക്കൂ എന്നു് അവർ തെററിധരിച്ചുപോയി. എന്നാൽ ഇവിടേയും മറെറല്ലാവിഷയങ്ങളിലുമെന്നോണം ഹോമേരസിന്റെ പ്രതിഭ സമ്യോൽകൃഷ്ടമാണു്. തന്റെ സഹജമായ പ്രതിഭയും നൈപുണ്യവും പ്രയോഗിച്ചു് സത്യം സാക്ഷാത്കരിക്കുവാൻ ഹോമേരസിനു സാധിച്ചു. ഓദ്യുസ്സേഇആ(ഒഡിസി)യിൽ ഓദ്യുസ്സേഉസിന്റെ ജീവിതത്തിലെ എല്ലാ സംഭവങ്ങളും ഉൾപ്പെടുത്തിയിട്ടില്ല; അന്യോന്യം ആവശ്യകമോ, സംഭാവ്യമോ, സംബദ്ധമോ അല്ലാത്ത സംഭവങ്ങൾ അതിൽ ഉപേക്ഷിച്ചിരിക്കുന്നു. ഒരു ഉദാഹരണം മാത്രം എടുത്തു കാണിക്കാം. പർനസസി[8]ന്മേൽ വെച്ചു് ഓദ്യുസ്സേഉസിനു മുറിവേററ സന്ദർഭവും, ആളുകൾ തടിച്ചുകൂടിയപ്പോൾ അയാൾ ചദ്മമായി ചെയ്ത ഉന്മാദപ്രകടനവും ഹോമേരസ് തന്റെ കാവ്യത്തിൽ കൊണ്ടുവരുന്നില്ല. ഈ സംഭവങ്ങൾക്കു തമ്മിൽ ആവശ്യകമോ സംഭാവ്യമോ ആയ സംബന്ധമില്ല. എന്റെ അഭിപ്രായത്തിൽ 'ഒന്നെ'ന്നു കരുതേണ്ടതായ കാര്യവ്യാപാരമാണു് ഓദ്യുസ്സേഇആയിലും ഈലിയദിലും കഥാനകത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനം.

അനുകരണാത്മകമായ മററു കലകളിൽ അനുകൃതമായ വസ്തു ഒന്നായിരുന്നാൽ അനുകൃതിയും ഒന്നുതന്നെ ആയിരിക്കുംപോലെ, കാര്യവ്യാപാരത്തിന്റെ അനുകൃതിയായ കഥാനകം ഏകവും, സർവ്വാംഗപൂർണ്ണവുമായ കാര്യത്തെ അനുകരിക്കുന്നതോടൊന്നിച്ചു്, അതിന്റെ ഘടന, അതിലെ ഒരംശംപോലും അങ്ങോട്ടോ ഇങ്ങോട്ടോ നീങ്ങിയാൽ സർവ്വാംഗവും തകർന്നു താറുമാറായി തീരുമാറു്, ഇണങ്ങിച്ചേർന്നതായിരിക്കയും വേണം. ഏതൊന്നിന്റെ സംയോഗമോ, വിയോഗമോ പ്രത്യക്ഷമായ യാതൊരു അന്തരവും വരുത്തുകയില്ലയോ, അതു പൂർണ്ണമായ ഒരു വസ്തുവിന്റെ സ്വാഭാവികമായ അംഗമാകയില്ല.

9. സംഭാവ്യത

വാസ്തവമായി നടക്കുന്നതു വിവരിക്കയല്ല, നടക്കാനിടയുള്ളതു്—സംഭാവ്യതയുടേയും ആവശ്യകതയുടേയും നിയമമനുസരിച്ചു് സംഭവിക്കാവുന്നതു്—വർണ്ണിക്കുകയാണു് കവിയുടെ കർത്തവ്യമെന്നു് ഇപ്പോൾ വിശദമായല്ലോ. കവിക്കും ഇതിഹാസകാരനും തമ്മിൽ വ്യത്യാസംവരുത്തുന്ന ഉപാധി ഒരാൾ പദ്യവും മററെയാൾ ഗദ്യവുമെഴുതുന്നുവെന്നതല്ല. ഹേരോദേതസി[12]ന്റെ കൃതി പദ്യരൂപത്തിൽ വിവർത്തനം ചെയ്താൽപോലും അതു് ഇതിഹാസത്തിന്റെ പ്രകാരന്തരമായിരിക്കയേ ഉള്ളു. വൃത്തമുള്ളതിനാലോ, ഇല്ലാത്തതിനാലോ അതിന്റെ സഹജമായ സ്വഭാവം മാറുകയില്ല. ഇതിഹാസം നടന്നതു വിവരിക്കുന്നു; കാവ്യം നടക്കാനിടയുള്ളതു വർണ്ണിക്കുന്നു. ഇതാണു രണ്ടിനും തമ്മിലുള്ള വാസ്തവമായ ഭേദം.[10] അതിനാൽ കാവ്യത്തിൽ ദാർശനികത്വം അധികമുണ്ടു്; അതിന്റെ സ്വരൂപം ഇതിഹാസത്തിന്േറതിനെ അപേക്ഷിച്ചു് ഭവ്യതരമാകുന്നു. സാമാന്യ (സാർവ്വലൌകിക)മായ സത്യത്തിന്റെ അഭിവ്യഞ്ജന കാവ്യത്തിന്േറയും, വിശേഷ (ഏകദേശീയ) മായതിന്റെ അഭിവ്യഞ്ജന ഇതിഹാസത്തിന്റെയും പ്രവൃത്തിയാണു്. വിശേഷമായ വകുപ്പിൽപെട്ട ആരെങ്കിലും സംഭാവ്യതയുടേയോ ആവശ്യകതയുടേയോ നിയന്ത്രണത്തിനു വിധേയനായി നിന്നുകൊണ്ടു്, ഏതെങ്കിലുമൊരു സന്ദർഭത്തിൽ പറയുകയോ പ്രവർത്തിക്കയോ ചെയ്യുന്നതിനെയാണു് ഞാൻ സാമാന്യമെന്നു പറഞ്ഞതു്. നാമരൂപവിശിഷ്ടരായ വ്യക്തികളെ ഉപകരണമാക്കി സാർവ്വലൌകികത (സർവ്വസാധാരണത്വം) നേടുകയാണു് കാവ്യത്തിന്റെ പ്രയോജനം.[11] അല്ക്കിബിആദേസ്[12] ചെയ്തതും സഹിച്ചതും, നേരേമറിച്ചു്, വിശേഷത്തിൽ ഉൾപെടുന്നു.

ഈ ഭേദം തീർച്ചയായും പ്രഹസനത്തിൽ സുസ്പഷ്ടമാണു്. പ്രഹസനകാരൻ ഒന്നാമതു് സംഭാവ്യതയെ ആശ്രയിച്ചു് കഥാനകം നിർമ്മിക്കുന്നു, പിന്നീടു് സ്വഭാവത്തിനു യോജിച്ച പേരുകൾ ചേർക്കുന്നു. ഈ പ്രക്രിയ അവഗീതകാരന്മാരുടേതിൽ നിന്നു ഭിന്നമാണു്. വിശേഷവ്യക്തികളെ ലാക്കാക്കി കവിത ചമയ്ക്കുകയാണു് അവർ ചെയ്യാറുപതിവു്.

ഇക്കാലത്തുതന്നേയും വാസ്തവമായപേരുകൾ ദുഃഖാന്തനാടകത്തിൽ പ്രയോഗിച്ചുവരുന്നുണ്ടു് രണ്ടാണു് അതിന്റെ കാരണം: നടക്കാത്തതിന്റെ സംഭാവ്യതയിൽ നമുക്കു പൂർണ്ണമായ വിശ്വാസം വരാറില്ല. നടന്നതു്(=സംഭവിച്ചതു്) നടക്കാവുന്നതു്(=സംഭാവ്യം) ആണെന്നു തീർച്ചയായറിയാം. അല്ലെങ്കിൽ അതെങ്ങനെ നടന്നു? എങ്ങനെ സംഭവിച്ചു? എങ്കിലും ചില ദുഃഖാന്തനാടകങ്ങളിൽ കേവലം ഒന്നു രണ്ടു പ്രസിദ്ധമായ പേരുകളും, ബാക്കി അനേകം കല്പിതനാമങ്ങളുമാണു കാണുന്നതു്. വേറെ ചിലതിൽ പ്രസിദ്ധനാമം ഒന്നുപോലും ഇല്ല. അഗഥോന്റെ[13] അൻഥേഉസിൽ[14] മുഴുവൻ സംഭവങ്ങളും നാമങ്ങളും കാല്പനികമാണു്; എന്നിരുന്നാലും അവയിൽ നിന്നു ലഭിക്കുന്ന ആനന്ദം

ഒരുപ്രകാരത്തിലും ന്യൂനമല്ല. അതുകൊണ്ടു്, പ്രായേണ പുരാണ പ്രസിദ്ധമായ കഥയെ അവലംബിച്ചാണ ദുഃഖാന്തനാടകം രചിക്കാറു പതിവെങ്കിലും, പരമ്പരാഗതമായ പ്രസിദ്ധ കഥകൾ സ്വീകരിച്ചേ തീരു എന്ന നിർബ്ബന്ധിച്ചുകൂടാ. ആ നിർബന്ധം, വാസ്തവത്തിൽ, വ്യർത്ഥവും ഉപഹാസ്യവുമായിരിക്കും. എന്തുകൊണ്ടെന്നാൽ, പ്രഖ്യാതമായ വിഷയങ്ങൾ പോലും താരതമ്യേന ചുരുക്കംപേർക്കേ അറിയാവൂ എന്നിരുന്നാലും, എല്ലാവർക്കും അവ ആനന്ദപ്രദായകമായിരിക്കുന്നുണ്ടു്.

പദ്യമുണ്ടാക്കുന്നവനെക്കാൾ കഥാനകമുണ്ടാക്കുന്നവനാണു് കവി അഥവാ കർത്താ എന്ന പേരിനർഹൻ. കവിയായതു് അനുകരിക്കുന്നതിനാലാണു്; കാര്യത്തെയാണല്ലോ അനുകരിക്കുന്നതും. സംയോഗവശാൽ ഐതിഹാസികമായ വിഷയം കൂടി വരിക്കാനിടവന്നുപോയെന്നിരുന്നാലും, അയാളുടെ കവി എന്ന നിലയ്ക്കു യാതൊരു കോട്ടമോ വാട്ടമോ വരുകയില്ല. വാസ്തവമായി നടന്നതു് സംഭവിച്ചതിൻേറയും സംഭാവ്യതയുടേയും നിയമങ്ങൾക്കു വിപരീതമാണെന്നു ധരിക്കാൻ കാരണമില്ലെന്നു കണ്ടുപിടിക്കാനുള്ള കെല്പാണു് അയാളെ കവി അല്ലെങ്കിൽ കർത്താവാക്കുന്നതു്.

10. ഉപാഖ്യാനം

കഥാനകങ്ങളിലും വ്യാപാരങ്ങളിലും നികൃഷ്ടമായതു് ഉപാഖ്യാനാത്മകമാണു്. സംഭാവ്യമോ ആവശ്യകമോ ആയ പൌർവ്വാപര്യക്രമമില്ലാതെ, ഒരു ഉപാഖ്യാനത്തെ അല്ലെങ്കിൽ അംകത്തെ തുടർന്നു വേറൊരു ഉപാഖ്യാനംഅല്ലെങ്കിൽ അംകം എന്നാമുറയ്ക്കു് ആവർത്തിച്ചുപോകുന്നകഥാനകത്തെ ഉദ്ദേശിച്ചാണു് ഉപാഖ്യാനാത്മകമെന്നു ഞാൻ പറഞ്ഞതു്. കുകവികൾ തങ്ങളുടെ കുററംകൊണ്ടുതന്നെയാണു് അത്തരം കാവ്യങ്ങൾ രചിക്കാറുള്ളതു്. എന്നാൽ സത്കവികൾഅങ്ങനെ ചെയ്യുന്നതു് അഭിനേതാക്കളെ തൃപ്തിപ്പെടുത്താൻ മാത്രമാണു്. മത്സരത്തിനായി പ്രദർശനയോഗ്യമായ കൃതികളെഴുതാൻ തുനിയുന്ന അവർ കഥാനകത്തെ ബലപൂർവ്വം അതിൻെറ സ്വാഭാവികമായ ആയാമത്തിലുമധികം നീട്ടുകയും, അങ്ങനെ പലപ്പോഴും അതിൻെറ നൈസർഗ്ഗികമായ പ്രവാഹത്തിൽ വിച്ഛേദം വരുത്തുന്ന ഗതികേടിലകപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ടു്.

ദുഃഖാന്തനാടകം പൂർണ്ണമായ വെറുമൊരു കാര്യവ്യാപാരത്തിൻെറ അനുകരണമല്ല, അതു ഭയവും കരുണയും ജാഗ്രതമാക്കുന്ന സംഭവപരമ്പരയുടെ അനുകരണംകൂടിയാകുന്നു. കേവലം സംഭവങ്ങളല്ല, സംഭവങ്ങളുടെ പരിണാമങ്ങളും നമ്മുടെ മുമ്പാകെ പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ടുകൊണ്ടിരിക്കുകയാണു്. അത്തരം പ്രഭാവമുളവാക്കാൻ തക്ക സർവ്വശ്രേഷ്ഠമായ വിധി; അവയ്ക്കു കാര്യകാരണങ്ങളുടെ അടുക്കും മുറയും ഉണ്ടെന്നു വന്നാൽ ആ പ്രഭാവം കൂടുതൽ ഗൗരവാന്വിതമായിരിക്കയും ചെയ്യും. അപ്പോൾ അവ ആകസ്മികമായി, സ്വയമേവ, സംഭവിക്കാവുന്നതിലും എത്രയോ ഏറെ

കരുണാമയമായ കൗതുഹലം വളർത്തിക്കൊണ്ടിരിക്കും. പ്രയോജനത്തിന്റെ പ്രതീതിയുണ്ടാകുന്ന വേളയിൽ ആകസ്മികമായ സംഭവങ്ങൾ അത്യധികം രോചകമായിരിക്കുമെന്നു തീർച്ചയാണല്ലോ. ആർഗോസിൽ[15] പ്രതിഷ്ഠിച്ചിരിക്കുന്ന മിത്യൂസ് പ്രതിമ ഇവിടെ ഉദാഹരണമായെടുക്കാം. മിത്യൂസിനെ വധിച്ച ഘാതകൻ ഉത്സവകാലത്തു് പ്രതിമയെ നോക്കി നില്ക്കവേ, പ്രതിമ ആയാളുടെ മേൽ വീണു് ആയാളെ കൊല്ലുന്നു. ഇതുപോലത്തെ സംഭവങ്ങൾ വെറും ആകസ്മികമാണെന്നു തോന്നാറില്ല. അതുകൊണ്ടു്, ഈ തത്വങ്ങളിന്മേൽ കെട്ടി ഉയർത്തിയ കഥാനകം നിസ്സന്ദേഹം സർവ്വോത്തമമാകുന്നു *

11. സരളവും ജടിലവുമായ കഥാനകം

കഥാനകം ഒന്നുകിൽ സരളമോ അല്ലെങ്കിൽ ജടിലമോ ആയിരിക്കും. അനുകരണവിഷയമായ യഥാർത്ഥജീവിതത്തിലെ വ്യാപാരങ്ങളിലും ഈ ഭേദം സ്പഷ്ടമായി കാണാനുണ്ടു്. സരളമെന്നു ഇവിടെ പ്രയോഗിച്ചിരിക്കുന്നതു് ഏകവും അനാവരിതവുമായ കാര്യവ്യാപാരത്തെ കുറിപ്പാനാണു്. അതിൽ സ്ഥിതിവിപര്യയവും അഭിജ്ഞാനവുമില്ലാതെ തന്നെ ഭാഗ്യപരിവർത്തനം നടക്കുന്നു.

സ്ഥിതിവിപര്യമോ, അഭിജ്ഞാനമോ അഥവാ രണ്ടിന്റെയും ചേർച്ചയോ മൂലം ഈ പരിവർത്തനമുണ്ടാകുന്ന സന്ദർഭത്തിലെ കാര്യവ്യാപാരം ജടിലമാകുന്നു. കഥാനകത്തിന്റെ ആഭ്യന്തരമായ വസ്തുസംവിധാനത്തിൽ നിന്നാണു് ഇതു സംഭവിക്കുന്നതു്. തന്നിമിത്തം, പരവർത്തിയായ സംഭവങ്ങൾ, പൂർവ്വവർത്തിയായ വ്യാപാരങ്ങളുടെ ആവശ്യകമോ, സംഭാവ്യമോ ആയ പരിണാമമായ്ത്തീരും. ഏതെങ്കിലുമൊരു സംഭവം മറ്റേതെങ്കിലും സംഭവത്തിന്റെ ഫലസ്വരൂപമായിരിക്കുകയോ, അനുവർത്തിയായിരിക്കുകയോ ചെയ്യുമ്പോൾ രണ്ടിനും തമ്മിൽ വലിയ അന്തരമുണ്ടായിരിക്കും.

12. സ്ഥിതിവിപര്യയം

കാര്യവ്യാപാരത്തിൽ വ്യത്യയം ഭവിക്കുമാറുള്ള പരിവർത്തനമാണു് സ്ഥിതിവിപര്യയം. എപ്പോഴും ഈ വ്യത്യയം ആവശ്യകതയുടേയും സംഭാവ്യതയുടേയും നിയമങ്ങൾക്കു വിധേയമായിരിക്കയേ ഉള്ളൂ.

ദൃഷ്ടാന്തത്തിനു്, ഓഡിപ്പസിലെ[16] ദൂതന്റെ പ്രവേശം ഓഡിപ്പസിൽ ഉത്സാഹം വളർത്താനും തന്റെ മാതാവിനെപ്പററി ആയാൾക്കുണ്ടായ സംഭ്രമം നീക്കാനുമാണെങ്കിലും, അതോടൊന്നിച്ചു്, ഓഡിപ്പസിന്റെ ജനനരഹസ്യം കൂടി ദൂതൻ വെളിപ്പെടുത്തിയതിനാൽ, അതിന്റെ ഫലം നിതാന്തം പ്രതികൂലമായി മാറി. ഇതുപോലെ, ല്യൂൻകേളസിൽ[17], ല്യൂൻകേളസിനെ വധിക്കാൻ കൊണ്ടുപോകുമ്പോൾ, അയാളെ വധിക്കാൻ ഉദ്ദേശിച്ചുകൊണ്ടാണു് ദൻഔസ്[18] അനുഗമിക്കു

* ഉപാഖ്യാനങ്ങളുടെ ചേർച്ച (22-ാം ശീർഷകം) നോക്കുക.

നായു്. എന്നാൽ, ഭൂതകാലസംഭവങ്ങളുടെ ഫലമെന്നോണം ല്യൻകേഉസ് രക്ഷപെടുകയും ദിൻഔസ് വധിക്കപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്നു.

13. അഭിജ്ഞാനം

അഭിജ്ഞാനത്തിൽ നിക്ഷേപിച്ചിരിക്കുന്ന ഭാവം, ജ്ഞാനമായി പരിണമിക്കുന്ന അജ്ഞാനമെന്നതാണെന്ന്, ആ ശബ്ദം സ്വയം തെളിയിക്കുന്നുണ്ട്. കവി ആരുടെ സൗഭാഗ്യം വർണ്ണിക്കുവാനിഷ്ടപ്പെടുന്നുവോ, അവരുടെ മനസ്സിൽ അന്യോന്യം പ്രേമഭാവവും, ആരുടെ ദുർഭാഗ്യം വർണ്ണിക്കുവാൻ ഇഷ്ടപ്പെടുന്നുവോ അവരുടെ മനസ്സിൽ അന്യോന്യം വെറുപ്പും, അഭിജ്ഞാനം മൂലം, ഉണ്ടാകുന്നു.

• ഓഇദിപൂസിലേതുപോലെ, സ്ഥിതിവിപര്യയത്തോടൊന്നിച്ച് ഉദിക്കുന്ന സംജ്ഞാനമാണ് അഭിജ്ഞാനത്തിന്റെ സർവ്വോത്കൃഷ്ടമായ രൂപം.

കൂടാതെ, അഭിജ്ഞാനത്തിന്റെ വേറെ പ്രകാരങ്ങളുമുണ്ട്. തെല്ലും ഗണ്യമല്ലാത്ത ജഡപദാർത്ഥങ്ങൾ പോലും അഭിജ്ഞാനത്തിന്റെ സാധനമായി വന്നിട്ട്, അങ്ങനെ ഒരു വ്യക്തി ഏതെങ്കിലും കാര്യം ചെയ്തുവോ ചെയ്തില്ലയോ എന്നു കണ്ടുപിടിക്കുകയോ, തിരിച്ചറിവാനോ ഇടയാകുന്നു. എന്നാൽ നാം പ്രതിപാദിച്ചുവന്നതിൻവണ്ണം, കാര്യവ്യാപാരവും കഥാനകവുമായി മറ്റെല്ലാറ്റിലുമേറെ ഉറ്റവേഴ്ചയുള്ളതു് വ്യക്തിയിലൂടെ ഉണ്ടാകുന്ന അഭിജ്ഞാനത്തിനാണ്. ആ അഭിജ്ഞാനം, സ്ഥിതിവിപര്യയവുമായി ചേർന്ന്, ദുഃഖമോ അല്ലെങ്കിൽ കരുണയോ ഉളവാക്കും. നമ്മുടെ നിർവ്വചനമനുസരിച്ച്, ദുഃഖാന്തനാടകത്തിൽ ചിത്രീകരിക്കുവാൻ യോഗ്യം ഏതാദൃശമായ പ്രഭാവമുണ്ടാക്കുന്ന കാര്യവ്യാപാരമാണ്. അതുതന്നെയുമല്ല, അപ്രകാരമുള്ള സ്ഥിതികൾക്കധീനമാണ് സൗഭാഗ്യത്തിന്റെയും ദുർഭാഗ്യത്തിന്റെയും പ്രശ്നം.

അഭിജ്ഞാനമുണ്ടാക്കുന്നതു വ്യക്തികളാകുന്നു. അപ്പോൾ ഒരു വ്യക്തിയുടെ മാത്രം അഭിജ്ഞാനം മറ്റൊരുവനിൽ ഉണ്ടാകാമെന്നും, അവിടെ രണ്ടാമൻ മുമ്പേതന്നെ ജ്ഞാതനായിരിക്കണമെന്നും, അല്ലെങ്കിൽ ഇരുവരും അന്യോന്യം അഭിജ്ഞാനമുള്ളവരായിരിക്കണമെന്നും വരാവുന്നതാണ്. ഓരേസ്തേസിന്[19] ഏല്പിച്ച എഴുത്തിലൂടെ അയാൾ ഈഫിഗേനിആയെ[20] തിരിച്ചറിയുന്നുവെങ്കിലും, താനാരാണെന്ന് അവളെ ധരിപ്പിക്കുവാൻ വീണ്ടും അഭിജ്ഞാനാഭിനയം ആവശ്യമായി വരുന്നു.

14. യാതനാദൃശ്യം

ഇപ്പോൾ, കഥാനകത്തിന്റെ രണ്ട് അംഗങ്ങളായ സ്ഥിതിവിപര്യയത്തിന്റെയും അഭിജ്ഞാനത്തിന്റെയും ആധാരഭൂതമായ തത്ത്വം ആകസ്മികതയാണെന്നു സ്പഷ്ടമായല്ലോ.

മൂന്നാമത്തെ അംഗം യാതനാദൃശ്യമാകുന്നു. ഘാതകമോ, കഷ്ടപ്രദമോ ആയ ക്രിയാവ്യാപാരങ്ങൾ അതിലുൾപ്പെടും. മരണം, ശാരീരികമായ പ്രപീഡനം, ക്ഷതമേല്പിക്കുക, മുതലായ യാതനാദൃശ്യങ്ങൾ നാട്യവേദിയിൽ പ്രദർശിപ്പിക്കുന്ന പ്രക്രിയയാണതു്[21].

15. ദുഃഖാന്തനാടകത്തിന്റെ ഭാഗങ്ങൾ

ദുഃഖാന്തനാടകത്തിന്റെ ഗുണങ്ങളാണെന്നു കരുതേണ്ടതായ തത്ത്വങ്ങൾ നിരൂപിച്ചുകഴിഞ്ഞു. ഇപ്പോൾ അതിന്റെ ഘടനാഗതമായ ഭാഗങ്ങളുടെ സമീക്ഷയിലേർപ്പെടുന്നു. പ്രസ്താവന, ഉപാഖ്യാനങ്ങൾ, ഉപസംഹാരം, വൃന്ദഗീതം ഇവയാണു് ദുഃഖാന്തനാടകത്തിന്റെ ഘടകങ്ങളായ ഭാഗങ്ങൾ. പൂർവ്വഗാനവും ഉത്തരഗാനവും വൃന്ദഗീതത്തിൽ ഉൾപ്പെടുന്നു. എല്ലാ നാടകങ്ങളിലും കാണുന്നവയാണിവ. 'എന്നാൽ അഭിനേതാക്കൾ നാട്യവേദിയിൽനിന്നുകൊണ്ടുതന്നെ നിർവ്വഹിക്കുന്ന ഗായനവും സമവിലാപവും ഐച്ഛികമാണു്'—അവ എല്ലാ നാടകത്തിലും നടക്കാറില്ല.

അവയുടെ നിർവ്വചനം

ദുഃഖാന്തനാടകത്തിലെ പൂർവ്വഗാനത്തിനു മുമ്പുള്ള ഭാഗം മുഴുവൻ പ്രസ്താവനയാണു്. പൂർണ്ണമായ വൃന്ദഗീതങ്ങൾക്കിടയ്ക്കുള്ള ഭാഗമെല്ലാം ഉപാഖ്യാനമാണു്. ദുഃഖാന്തനാടകത്തിൽ ഏതൊരു പൂർണ്ണമായ ഭാഗത്തിനു ശേഷം വൃന്ദഗീതമില്ലയോ ആ ഭാഗമാണു് ഉപസംഹാരം. വൃന്ദഗീതത്തിന്റെ പൂർവ്വഭാഗമെന്നതു് ഗായകവൃന്ദം ചെയ്യുന്ന ഒന്നാമത്തെ സമ്മിലിതമായ ഉച്ചാരണമാണു്. ഗായകവൃന്ദത്തിന്റെ ആഹ്വാനഗീതമാണു് ഉത്തരഗാനം: ഇതിൽ സഗണം[22], അതായതു് ഗുരുലഘുക്രമത്തിൽ ദ്വിമാത്രികമായ ചതുഷ്പദി, പ്രയോഗിക്കരുതെന്നാണു വിധി. ഗായകവൃന്ദം ഒന്നുചേർന്നു്, ഒരേ സമയം, ഒത്തുചെയ്യുന്ന രോദനമാണു് സമ്മിലിത വിലാപം അഥവാ സമവിലാപം.

ദുഃഖാന്തനാടകത്തിന്റെ അഭേദ്യമായ അംഗങ്ങൾ മുമ്പു വിശദമാക്കിയിട്ടുണ്ടല്ലോ. ഘടനയിൽ അടങ്ങുന്ന വേറെ വേറെ ഭാഗങ്ങൾ—ദുഃഖാന്തനാടകത്തെ ഏതേതു വകുപ്പുകളിൽ പിരിക്കാമോ അവ—ഇവിടെ ചർച്ചചെയ്തു കഴിഞ്ഞു.

16. കാരുണികവ്യാപാരം

i. മൌലികതത്ത്വം

ഇനി, ക്രമപ്രകാരം, കഥാനിർമ്മാണത്തിൽ കവിയുടെ സാദ്ധ്യമെന്തായിരിക്കണമെന്നും, എന്തൊക്കെയാണു സ്വീകാര്യമല്ലാതിരിക്കേണ്ടതെന്നും, ദുഃഖാന്തനാടകത്തിന്റെ വിശിഷ്ടമായ പ്രഭാവം എങ്ങനെയാണുണ്ടാക്കുന്നതെന്നും പര്യാലോചിക്കയാണാവശ്യം.

നാം പ്രസ്താവിച്ചതുപോലെ, പൂർണ്ണസാഫല്യം നേടേണ്ടുന്ന ദുഃഖാന്തനാടകത്തിന്റെ കഥാഘടന സരളമായിരിക്കയല്ല, ജടിലമായിരിക്കയാണു വേണ്ടതു്. അതു് കരുണയും ഭയവും ഉളവാക്കുന്ന വ്യാപാരങ്ങളുടെ അനുകരണമായിരിക്കയും വേണം. ദുഃഖാന്തനാടകത്തിന്റെ വ്യാവർത്തമായ ധർമ്മമതാണു്. ഭാഗ്യപരിവർത്തനം പ്രതിഫലിക്കുമ്പോൾ, സത്പാത്രത്തിന്റെ ഉത്കർഷത്തിൽനിന്നു് അപകർഷത്തിലോട്ടുള്ള പതനമല്ല പ്രദർശനീയമെന്നു് ഇതിൽനിന്നു സിദ്ധിക്കുമല്ലോ. എന്തുകൊണ്ടെന്നാൽ, ആ പതനം കരുണ ഉണർത്തുകയോ, ഭയം ഉളവാക്കുകയോ ചെയ്യുന്നില്ല; നേരെമറിച്ചു്, അതു നമ്മിൽ ആഘാതമേല്പിക്കയേ ഉള്ളു. രണ്ടാമതു്, ഏതെങ്കിലും ദുഷ്ടപാത്രത്തെ അപകർഷത്തിൽനിന്നു് ഉത്കർഷത്തിലോട്ടു് ഉയർത്തുന്ന ചിത്രവും പ്രദർശിപ്പിച്ചുകൂടാ. എന്തുകൊണ്ടെന്നാൽ, ആ നില ദുഃഖാന്തനാടകത്തിന്റെ ആത്മാവിനു് അത്യന്തം പ്രതികൂലമാണ്—അതിൽ ദുഃഖാന്തനാടകത്തിന്റെ അഭിലഷിതമായ ഗുണം ലേശവുമില്ല; അതിൽ നിന്നു് ധാർമ്മികഭാവന പരിതൃപ്തമാകയോ, കാരുണ്യവൃത്തിയോ ഭയമോ പ്രബുദ്ധമാകയോ ചെയ്യുന്നില്ല. അതിദുഷ്ടനായ വ്യക്തിയുടെ അധഃപതനം പ്രദർശിപ്പിക്കുന്നതും സംഗതമല്ല — ആ തരം കഥാനകത്തിനു് ധാർമ്മികഭാവന തൃപ്തിപ്പെടുത്താൻ തീർച്ചയായും കഴിയുമെങ്കിലും, കരുണയോ ഭയമോ ഉണർത്തുവാൻ തരിമ്പും ശേഷിയില്ല. നിർദ്ദോഷിയായ പാത്രത്തിനു വന്നുകൂടുന്ന വിപത്തിൽനിന്നു മാത്രമേ കരുണാഭാവം പ്രചോദിക്കയുള്ളു—നമുക്കു തുല്യമായ പാത്രത്തിന്റെ വിപത്തിൽനിന്നു മാത്രമേ ഭയമുളവാകൂ. അതിനാൽ, മുമ്പു പറഞ്ഞപോലുള്ള സംഭവങ്ങൾ കരുണാജനകമോ ഭയോത്പാദകമോ ആകയില്ല.

അപ്പോൾ, നാം നിഷേധിച്ച രണ്ടു പരമാവധികൾക്കുമിടയ്ക്കുള്ള സ്വഭാവരൂപം ശേഷിക്കുന്നു. ആ പാത്രം അത്യന്തം സുശീലനും ന്യായപരായണനുമല്ലെങ്കിലും, തന്റെ തികഞ്ഞ ദുർഗ്ഗുണമോ, പാപമോ നിമിത്തമല്ല, ഏതെങ്കിലും വലിയ തെറ്റോ അജ്ഞതയോ നിമിത്തമാണു്, ദുർഭാഗ്യത്തിൽ കുടുങ്ങുന്നതു്. ആ വ്യക്തി ഓഇദിപ്പസിനേയോ, ത്യഎസ്റ്റസി[2] [3]നേയോ പോലെ, നല്ല പ്രസിദ്ധനോ, ധനാഢ്യനോ, മറ്റെതെങ്കിലും തരത്തിൽ യശസ്വിയായ കുലീനനോ ആയിരിക്കയും വേണം.

(ii.) കഥാഘടന

സുസംഘടിതമായ കഥാനകം ഏകപഥഗാമിയായിരിക്കണം—ചിലർ പറയുംപോലെ ദ്വിപഥഗാമിയാവരുതു്. ഭാഗ്യപരിവർത്തനം അപകർഷത്തിൽ നിന്നു് ആരംഭിച്ചു് ഉത്കർഷത്തിൽ വന്നു് അവസാനിച്ചുകൂടാ; നേരേമറിച്ചു് ഉത്കർഷത്തിൽനിന്നു തുടങ്ങി, അപകർഷത്തിൽ ചെന്നൊടുങ്ങുകയാണു വേണ്ടതു്. എന്നാലതു് ഏതെങ്കിലും ദുർ

ഗുണത്തിന്റെ ഫലമാണെന്നു വരികയുമരുതു്. അതു് ഭയങ്കരമായ ഏതെങ്കിലും തെററുപററിയതിനാലോ, ദൗർബ്ബല്യംമൂലമോ ഉണ്ടായതായിരിക്കയും വേണം.[24] പാത്രമാകട്ടെ, ഞാൻ നിർദ്ദേശിച്ചതുപോലെയോ, അല്ലെങ്കിൽ അതിലും നല്ലതോ ആകാം—ചീത്തയാകരുതുതാനും.

നാടകശാലയിലെ കീഴ്നടപ്പു് എന്റെ മതത്തിനു പോഷകമാണു്. ആരംഭകാലത്തു് കവികൾ എവിടെനിന്നെങ്കിലും ഏതെങ്കിലും ഐതിഹ്യകഥ അതേപടി എടുത്തു് വീണ്ടും ചൊല്ലി കേൾപ്പിച്ചുപോന്നു. എന്നാൽ ഇന്നാകട്ടെ, സർവ്വശ്രേഷ്ഠമായ ദുരന്തനാടകങ്ങളെല്ലാം ഏതാനും ചില കുലങ്ങളുടെ കഥയെ മാത്രം ആശ്രയിക്കുന്നു. ഉദാഹരണാർത്ഥം, ഇക്കാലത്തു് അല്ക്മേഓൻ[25], ഓഇദിപ്പൂസ്, ഒറേസ്റ്റസ്, മെലേആഗർ[26], തെലേഫസ്[27] മുതലായവരുടേയും, അവരെപ്പോലുള്ള അന്യരുടേയും ജീവചരിത്രത്തെ ആധാരമാക്കി, അവർ എന്തെങ്കിലും ഘോരമായ വിപത്തുണ്ടാക്കിയവരോ, സഹിച്ചവരോ ആയിരുന്നതിനാൽ, അവരുടെ കഥകൾ അവതരിപ്പിക്കുന്നു.

കലാപരമായ നിഷ്കൃഷ്ടനിയമങ്ങളനുസരിച്ചു് സർവ്വാംഗസമ്പൂർണ്ണത കൈവരുത്തണമെങ്കിൽ ഇപ്പോൾ നിർദ്ദേശിച്ചപ്രകാരമായിരിക്കണം ദുരന്തനാടകത്തിന്റെ ഘടന. യൂരിപ്പിദേസി[28]ന്റെ നാടകങ്ങൾ—അവയിൽ അധികവും ദുരന്തങ്ങളാണു്—ഈ സിദ്ധാന്തങ്ങൾ നേരാംവണ്ണം അനുസരിച്ചുവരുന്നതിനാൽ, ചിലരുടെ ആക്ഷേപത്തിനു വിഷയീഭവിച്ചിട്ടുണ്ടു്. എന്നാൽ ഞാൻ മുമ്പുതന്നെ വിശദമാക്കിയിട്ടുള്ളതുപോലെ, അസുഖകരമായ പര്യവസാനംതന്നെയാണു് വാഞ്ഛനീയം. അത്തരം നാടകങ്ങൾ ഫലപ്രദമായി അവതരിപ്പിക്കുവാൻ കഴിഞ്ഞാൽ, അവ നാട്യവേദിയിൽ അഭിനയിക്കുമ്പോൾ എല്ലാററിലുമധികം കാരുണികപ്രഭാവമുണ്ടാക്കുമെന്നതുതന്നെയാണു് എന്റെ മതത്തിനു സർവ്വോപരി പുഷ്ടിനൽകുന്ന പ്രമാണം. തന്റെ വിഷയവസ്തു സംഘടിപ്പിക്കുന്നതിൽ യൂരിപ്പിദേസ് പല കുററുകളും വരുത്തിയിട്ടുണ്ടെന്നിരുന്നാലും, കാരുണികമായ പ്രഭാവമുണ്ടാക്കുവാൻ വേണ്ടതായ കഴിവിനെപ്പററി പറയുന്നതായാൽ, കവികളുടെ കൂട്ടത്തിൽ അദ്ദേഹത്തിന്റെ സ്ഥാനം പരമോച്ചമാണെന്നു സമ്മതിച്ചേ തീരൂ.

ചിലർ ഒന്നാംപന്തിയിൽ ഉൾപ്പെടുത്തുന്ന ദുരന്തരൂപങ്ങളെ ഞാൻ രണ്ടാംതരമാക്കി എണ്ണുന്നു. ഓദ്യസ്സേഇആയിലെ കഥാനകംപോലെ അവയിലേതു് ദ്വിപര്യന്തമായിരിക്കും—അതിന്റെ പരിണാമം സത്പാത്രങ്ങളെ സംബന്ധിച്ചു് ഒരുവിധവും, ദുഷ്ടപാത്രങ്ങളെ സംബന്ധിച്ചു് മറെറാരു വിധവുമായിരിക്കും. പ്രേക്ഷകലോകത്തിന്റെ ദൗർബ്ബല്യം നിമിത്തം അതാണു് നല്ലതെന്നു വന്നു; പ്രേക്ഷകരുടെ ഇച്ഛാനുസരണം അതിന്റെ രചന നടന്നു. ദുരന്തഭാവത്തിൽനിന്നുണ്ടാകുന്ന വാസ്തവമായ ആനന്ദമല്ല അതിൽനിന്നു സിദ്ധിക്കുന്ന ആന

ഷോദാസം. പ്രഹസനത്തിനു പ്രയോജനപ്പെടുന്ന കഥാനകമാണതു്; അതിൽ, മൂലകഥയിൽ വർണ്ണിച്ചിരിക്കുന്ന പരമശത്രുക്കൾ പോലും, ഓറേസ്റ്റസിനേയും ഐഗിസ്ഥസിനേയും പോലെ, അവസാനം അന്യോന്യം ഉറ്റമിത്രങ്ങളായിട്ടു് രംഗം വിടുന്നു — അവിടെ ആരും വധിക്കുന്നില്ല; വധിക്കപ്പെടുന്നുമില്ല.

17. രംഗസജ്ജീകരണം

നാടകവേദിയുടെ സജ്ജീകരണത്തിലൂടെയും ഭയവും കരുണയുമുണ്ടാക്കാം. രചനയുടെ ആഭ്യന്തരമായ ഘടന വഴിയും അവ ഉണ്ടാവുന്നവ തന്നെ. വാസ്തവത്തിൽ സുന്ദരവും, കവിയുടെ ഉത്കൃഷ്ടതയെ ദ്യോതിപ്പിക്കുന്നതും രണ്ടാമത്തെ പ്രക്രിയയാകുന്നു. പ്രേക്ഷണം കൂടാതെ, കഥയുടെ ശ്രവണമാത്രത്താൽ സഹൃദയരെ ഭയംകൊണ്ടു വിറപ്പിക്കുവാനും, കരുണകൊണ്ടു് ആർദ്രമാക്കുവാനും കെല്പുള്ളതായിരിക്കണം കഥാനകത്തിന്റെ ഘടന. ഈഡിപ്പസിന്റെ കഥ കേൾക്കുമ്പോൾ തന്നെ നമ്മുടെ മനസ്സിൽ ഇത്തരം പ്രഭാവം പതിയുന്നുണ്ടു്. ഈ പ്രഭാവം രംഗസംവിധാനംമൂലമുണ്ടാക്കുക അത്ര കലാത്മകമായ കാര്യമല്ല; അതുമല്ല, അതു് ബാഹ്യമായ സാധനങ്ങളെ ആശ്രയിച്ചുകൂടി ചെയ്യുന്നതു്. രംഗമണ്ഡപത്തിലെ സാധനങ്ങളുപയോഗിച്ചു്, ഭയാനകത്തിനു പകരം വിരൂപധാരണ വരുത്തുന്നവർ — ഭയത്തിനുപകരം സ്തോഭമുണ്ടാക്കുന്നവർ — ദുഃഖാന്തഭാവത്തിന്റെ പ്രയോജനമെന്തെന്നു ലവലേശം അറിയാത്തവരാണു്. ദുഃഖാന്തകാവ്യത്തിൽനിന്നു നാം പ്രതീക്ഷിക്കേണ്ടതു് അതിന്റേതായ ആനന്ദത്തിന്റെ വിശിഷ്ടമായ പ്രകാരമാകുന്നു, ആനന്ദത്തിന്റെ എല്ലാ പ്രകാരങ്ങളുമല്ല. അനുകരണംവഴി ഉത്തേജിതമാകുന്ന ഭയത്തിലും കരുണയിലും നിന്നാണു് അത്തരം ആനന്ദം കിട്ടേണ്ടതു്. അതിനാൽ സംഭവങ്ങളിൽ ആ ഗുണം ഉണ്ടായിരിക്കേണ്ടതാണു്.

18· കാരുണികവും ഭയാനകവുമായ സ്ഥിതികൾ

ഭയാനകവും കരുണാജനകവുമായ സ്ഥിതികളേവയെന്നു് ഇപ്പോൾ വിവരിക്കാം.

മുകളിൽ പറഞ്ഞ പ്രഭാവമുണ്ടാക്കുവാൻ കഴിയുന്ന കാര്യവ്യാപാരം പരസ്പരം മിത്രങ്ങളോ, ശത്രുക്കളോ, ഉദാസീനരോ ആയ വ്യക്തികൾ തമ്മിലേ ആയിരിക്കൂ. ശത്രു തന്റെ ശത്രുവിനെ വധിക്കയോ, വധിക്കാനൊരുങ്ങുകയോ ചെയ്താൽ അവന്റെ കൃത്യത്തിലോ, സങ്കല്പത്തിലോ കരുണാപ്രചോദകമായി ഒന്നുമില്ല; എങ്കിലും യാതനാപ്രദർശനം സ്വയമേവ കരുണാജനകമായിരിക്കുമെന്നതിൽ സന്ദേഹമില്ല. പരസ്പരം ഉദാസീനരായവരെ സംബന്ധിച്ചും ഇതു നേരുതന്നെ ആയിരിക്കും.

എന്നാൽ, അന്യോന്യം വാത്സല്യമോ, സ്നേഹബന്ധമോ ഉള്ളവർ തമ്മിൽ ദാരുണസംഭവം നടക്കുമ്പോൾ—ജ്യേഷ്ഠൻ അനുജനേയോ, പിതാവ് പുത്രനേയോ, അമ്മ മകനേയോ, അല്ലെങ്കിൽ മകൻ അമ്മയേയോ കൊല്ലാൻ മുതിരുകയോ, അഥവാ മററെന്തെങ്കിലും താദൃശമായ കൃത്യത്തിലേർപ്പെടുകയോ ചെയ്യുമ്പോൾ—ആ പരിതഃസ്ഥിതി കവിക്ക് അത്യന്തം സ്പൃഹണീയമായി തോന്നാം. ഓരേസ്റ്റസ് ക്ലൂതേമ്നേസ്ത്രയേ[29]യും, അല്ക്മേഓൻ എരിഫ്യൂലേയേയും[30] വധിച്ചതുപോലുള്ള പരമ്പരാപ്രാപ്തമായ ഐതിഹാസിക കഥകളിലെ സംഭവ സംവിധാനം ഉടച്ച് അലംകോലപ്പെടുത്തേണ്ട ആവശ്യമില്ല. എങ്കിലും, കവിക്കു തൻെറ ഉദ്ഭാവനാസാമർത്ഥ്യം പ്രദർശിപ്പിക്കുവാനും പരമ്പരാസിദ്ധമായ സാമഗ്രികളെ കുശലതാപൂർവ്വം പ്രയോഗിക്കുവാനും കഴിയണം. 'കുശലതാപൂർവ്വം പ്രയോഗിക്കുക' എന്നതിൻെറ താത്പര്യം അടുത്തു വിശദമാക്കാം. *

കർത്താവിൻെറ സ്വേച്ഛയാലും, ബന്ധപ്പെട്ട വ്യക്തികൾ അറിഞ്ഞിരിക്കുമ്പോഴും കാര്യവ്യാപാരം ആവാം. പഴയ കവികൾ അങ്ങനെ ചെയ്തിട്ടുണ്ട്. എഉരിപിദേസ് മേദേആ[31]യെ കൊണ്ടുതന്നെ അവളുടെ സന്താനങ്ങളുടെ വധം നടത്തിക്കുന്നു. അഥവാ ഈ ദാരുണകൃത്യങ്ങൾ അറിയാതെ ചെയ്തശേഷം മൈത്രിയും ബന്ധുത്വവും വെളിപ്പെട്ടു എന്നും വരാം. സോഫോക്ലേസിൻെറ ഓഇദിപൂസ് എന്ന നാടകം ഇതിനു ദൃഷ്ടാന്തമാണ്. ഈസംഭവം അവിടെ നാടകത്തിലെ കഥാവസ്തുവിൻെറ അംഗമല്ലെന്നതു വാസ്തവംതന്നെ. എന്നാൽ അതു നാടകത്തിലെ കാര്യവ്യാപാരങ്ങളിൽ ഉൾപ്പെടുന്ന സന്ദർഭങ്ങളുമുണ്ടെന്നു കാണിക്കുവാൻ അസ്ത്യുദമസിൻെറ അല്ക്മേഓൻ അല്ലെങ്കിൽ 'ആഹതനായ ഓദ്യസ്സേഉസി'ലെ തേലേഗോനസ്[33] എന്നിവരുടെ ദൃഷ്ടാന്തം ഉദ്ധരിക്കാവുന്നതാണ്.

ബന്ധപ്പെട്ടവരെ അറിഞ്ഞിട്ടും കൃത്യം ചെയ്യാൻ തുനിഞ്ഞിരിക്കവേ, പിന്നീട് അതിൽനിന്നു വിരമിക്കുന്ന നില മൂന്നാമത്തേതാകുന്നു.

നാലാമത്തെ അവസ്ഥയിൽ ഏതെങ്കിലുമൊരുവ്യക്തി അജ്ഞാനവശാൽ പരിഹാരമില്ലാത്ത ഭീകരകൃത്യത്തിൽ ഏർപ്പെടുമ്പോൾ, കൃത്യം നടക്കുംമുമ്പ്, പെട്ടെന്ന്, വാസ്തവസ്ഥിതി വെളിപ്പെടുന്നു. അപ്പോൾ കൃത്യം ചെയ്കയോ, ചെയ്യാതിരിക്കയോ അല്ലാതെ ഗത്യന്തരമില്ലെന്നുവന്നുകൂടുന്നു.— അതും അറിഞ്ഞോ അറിയാതേയോ നടന്നിരിക്കും. സംബന്ധപ്പെട്ടവരെ അറിഞ്ഞിരിക്കുന്ന പാത്രം കൃത്യം ചെയ്യാനൊരുങ്ങിയതിൽപിന്നെ, അതു ചെയ്യാതിരിക്കുമെങ്കിൽ, ആ നില തുലോം നികൃഷ്ടമാണ്. തദ്വാരാ ക്ഷോഭമാണുണ്ടാകുന്നതു്—കരുണയല്ല. അവിടെ

---

* ഈ പ്രകരണം അഭിജ്ഞാനവുമായി ഇണക്കി ഗ്രഹിക്കേണ്ടതാണ്. ശീർഷകം 18.

അതിന്റെ ഫലമായി അനത്ഥം സംഭവിക്കുന്നില്ലല്ലൊ. അതിനാൽ കാവ്യത്തിൽ അമ്മാതിരി സ്ഥിതിവിശേഷം ലഭ്യമല്ല–അഥവാ ലഭ്യമാണെങ്കിൽതന്നേയും തീച്ച്യയായും അതു നന്നേ വിരളമായിരിക്കുകയേ ഉള്ളൂ. അന്തിഗോനേ[34]യിൽ ഇങ്ങനെ ഒരു ദൃഷ്ടാന്തം കണ്ടതായി ഞാൻ ഓക്കുന്നുണ്ടു്. അവിടെ ക്രേഓനെ[35] കൊലപ്പെടുത്തുമെന്നു് ഹേമോൻ[36] ഭയപ്പെടുത്തുന്നു.

ഇതിലും കൂടുതൽ മേന്മയുള്ള അടുത്തതു് കൃത്യം യഥാത്ഥത്തിൽ നടക്കുന്ന അവസ്ഥയാണു്.

ഇതിനെക്കാൾ ശ്രേഷ്ഠമാണു് അജ്ഞാനവശാത് കൃത്യം നടക്കുകയും, അതിൽ പിന്നെ വാസ്തവികത വെളിപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്ന നില. അപ്പോൾ നമുക്കു ഞെട്ടലുണ്ടാക്കുന്ന ആഘാതമേല്ക്കേണ്ടിവരുന്നില്ലെന്നു മാത്രമല്ല, അതേസമയം, വാസ്തവികയുടെ പ്രകടീകരണം നമ്മെ ആശ്ചര്യാന്വിതരാക്കുകൂടി ചെയ്യും.

ഇവയെ ഒക്കെയുമപേക്ഷിച്ചു് ഔത്കൃഷ്ട്യപൂണ്ണമായതാണു് അന്തിമ സ്ഥിതി. ക്രേസ്ഫോന്തേസിൽ[37] മെരോപെ[38] തന്റെ പുത്രനെ ഹനിക്കാനൊരുങ്ങവേ, പെട്ടെന്നു് അയാളെ തിരിച്ചറിഞ്ഞിട്ടു്, വിട്ടുകളയുന്നു. ഈഫിഗേനിആയിൽ, സഹോദരി കൃത്യത്തിലേർപ്പെടുന്ന നിമിഷം തന്നെ, സഹോദരനെ തിരിച്ചറിയുന്നു. അതുപോലെ ഹേല്ലേ[39]യിലും അമ്മയെ പരിത്യജിക്കാൻ ഭാവിച്ച മകൻ തത്ക്ഷണം അമ്മയെ തിരിച്ചറിയുന്നു.

അതുകൊണ്ടു്, മുമ്പു വ്യക്തമാക്കിയതുപോലെ, ദുഃഖാന്തകാവ്യത്തിന്റെ കഥാസാമഗ്രി ലഭിച്ചിരുന്നതു് ഏതാനും കുലങ്ങളുടെ ജീവനവൃത്തങ്ങളിൽനിന്നു മാത്രമാണു്. ഉപയോഗപ്രദമായ വിഷയവസ്തു അന്വേഷിക്കുന്ന കവികൾ, ആ കഥാനകത്തെ കാരുണ്യഭാവംകൊണ്ടു നിറം പിടിപ്പിച്ചുവന്നു; ഇതു വെറും യദൃച്ഛയാണു്, കലാചാതുര്യമല്ല. അങ്ങനെയാണു് ഇപ്രകാരം വിപദ്ഗ്രസ്തമായ സംഭവങ്ങളിൽ അകപ്പെട്ട ചില കുലങ്ങളുടെ ചരിത്രത്തെ ആശ്രയിക്കുവാൻ അവർ വിവശരായ്ത്തീരുന്നതു്.

ശ്രേഷ്ഠമായ കഥാനകവും, സംഭവങ്ങളുടെ അടുക്കും എങ്ങനെ ഇരിക്കണമെന്നു് വേണ്ടുവോളം വിസ്തരിച്ചുകഴിഞ്ഞു.

19. സ്വഭാവം അല്ലെങ്കിൽ ശീലം

സ്വഭാവത്തെപ്പററി ശ്രദ്ധ അർഹിക്കുന്ന തത്ത്വം നാലാണു്.

ഒന്നാമതു് സ്വഭാവം അഥവാ ശീലം നിർദ്ദോഷമായിരിക്കണം. ഇതു സർവ്വപ്രധാനമാണു്. ധാർമ്മികമായ ഉദ്ദേശ്യം പ്രകാശിപ്പിക്കുന്ന ഏതെങ്കിലും വക്തവ്യമോ, കാര്യവ്യാപാരമോ സ്വഭാവത്തിന്റെ വ്യഞ്ജകമായിരിക്കും. ഉദ്ദേശ്യം നിർദ്ദോഷമാണെങ്കിൽ സ്വഭാവവും നിർ

ദ്ദോഷമായിരിക്കും. ഈ ഗുണം ഏതുവർഗ്ഗത്തിലുമുണ്ടാവാം. നാരിയെ താണതരത്തിൽ പരിഗണിക്കയാണാവേണ്ടതെങ്കിലും, അടിമയെ തുലോം നീചമായ നിലയിൽ എണ്ണണമെങ്കിലും, നാരിയുടേയും അടിമയുടേയും ദോഷരാഹിത്യത്തിനു കുറവുവന്നോതീരു എന്നു ധരിക്കരുതു്.

രണ്ടാമതു് ശ്രദ്ധിക്കേണ്ട തത്ത്വം ഔചിത്യമാണു്[40]. പുരുഷനിൽ വിശേഷവിധമായ ഒരു ശൗര്യവും ധൈര്യവുമുണ്ടു്. എന്നാൽ നാരീസ്വഭാവത്തിൽ[41] ശൗര്യമോ, ആർജ്ജവശൂന്യമായ സാഹസികതയോ ഉൾപ്പെടുത്തുക ഉചിതമല്ല.

മൂന്നാമതു്, സ്വഭാവം ജീവിതത്തിനു്[42] അനുയോജ്യമായിരിക്കണം. മുമ്പു പറഞ്ഞ നിർദ്ദോഷതയിലും ഔചിത്യത്തിലും നിന്നു ഭിന്നമായ ഗുണമാണിതു്.

നാലാമതു്, ശീലത്തിലുണ്ടായിരിക്കേണ്ട അവിരോധമാണു്–ഏകരൂപതയാണു്. അനുകരണീയമായ മൂലത്തിന്റെ സ്വഭാവത്തിൽ വിരോധം അല്ലെങ്കിൽ അനേകരൂപത കണ്ടെന്നു വരാം: എങ്കിലും ആ അനേകരൂപതയിൽ ഏകരൂപത—വിരോധത്തിൽ അവിരോധം—ഉണ്ടായിരിക്കണം.

സ്വഭാവത്തിന്റെ അഹേതുകമായ അപകർഷത്തിനു ദൃഷ്ടാന്തമാണു് ഓറേസ്റ്റേസിലെ മെനേലാഉസ്[43]. സദോഷ (അശോഭന)വും, അനുചിതവുമായ സ്വഭാവത്തിനു് സ്കൂല്ലാ[44]യിലെ ഓദ്യസ്സ്യൂഉസിന്റെ രോദനവും, മെലനിപ്പെയുടെ[45] കഥയും ദൃഷ്ടാന്തമാണു്. അഉലിസിലെ ഇഫിഗേനിയാ[46]യിൽ അനേകരൂപത പ്രദർശിപ്പിച്ചിട്ടുണ്ടു്. ഇഫിഗേനിആയുടെ വിനയാനുനയവും അവളുടെ പിന്നീട്ടുള്ള പെരുമാററവും ഒട്ടുമേ പൊരുത്തപ്പെടുന്നില്ല.

കഥാനകത്തിന്റെ ഘടനയിലെന്നപോലെ, സ്വഭാവത്തിന്റെ രൂപീകരണത്തിലും, കവിയുടെ ലക്ഷ്യം എപ്പോഴും ആവശ്യകതയേയും സംഭാവ്യതയേയും സംബന്ധിച്ച നിയമം പാലിക്കുകയായിരിക്കണം. ആവശ്യകതയുടെയും സംഭാവ്യതയുടേയും അടുക്കനുസരിച്ചു്, ഒന്നിനെ തുടർന്നു മറെറാന്നു് എന്ന മുറയ്ക്കു്, സംഭവങ്ങൾ നടന്നുകൊണ്ടിരിക്കുമ്പോൾ, ആ മുറ ഒപ്പിച്ചു് ആവശ്യകതയുടേയും സംഭാവ്യതയുടേയും നിർദ്ദിഷ്ടനിയമം പാലിച്ചുകൊണ്ടു് വിശിഷ്ടസ്വഭാവിയായ വ്യക്തി തനിക്കു ചേരുന്ന വിശിഷ്ടരീതിയിൽ സംസാരിക്കയോ, പ്രവർത്തിക്കയോ ചെയ്കയാണു വേണ്ടതു്. അതുകൊണ്ടു്, കഥാനകത്തിന്റെ വികാസവും സങ്കോചവും കഥാനകത്തിൽനിന്നുതന്നെ ഉണ്ടാവണം. മേദേആയിലും, ഈലിഅദിലെ ഗ്രീക്കുകളുടെ പ്രത്യാഗമനത്തിലും നടന്നപോലെ യാന്ത്രികമായ പ്രയോഗം ആശ്രയിച്ചുകൂടാ. നാടകത്തിനു വെളിക്കുള്ള സംഭവങ്ങൾക്കായി മാത്രമേ യാന്ത്രികമായ അവതരണം ഉപയോ

ഗിക്കാവൂ. ഒന്നുകിൽ മനുഷ്യന്റെ ജ്ഞാനസീമയ്ക്കപ്പുറത്തെ ഭൂതകാല സംഭവങ്ങളേയോ, അല്ലെങ്കിൽ ദേവതകൾ സർവ്വജ്ഞരാകയാൽ മുൻകൂട്ടി സൂചിപ്പിക്കേണ്ടതായിരുന്ന ഭാവികാലസംഭവങ്ങളേയോ സംബന്ധിച്ച് അങ്ങനെ ചെയ്യാം. ബുദ്ധിക്കു നിരക്കാത്തതൊന്നും നാടകത്തിൽ കൊണ്ടുവരാറുന്നതല്ല. അതില്ലാതെ കാര്യം സിദ്ധിക്കുകയില്ലെന്നു വരുമെങ്കിൽ, തീർച്ചയായും അതു ദുഃഖാന്തനാടകത്തിന്റെ പരിധിക്കു വെളിയിൽ നില്ക്കേണ്ടതാണ്. ഓഇദിപ്പൂസിൽ സോഫോക്ലേസ് അതാണ് ചെയ്യുന്നതു്.

ദുഃഖാന്തനാടകം സാമാന്യത്തെക്കാൾ ഉയർന്നതരത്തിൽ പെട്ട വ്യക്തികളുടെ അനുകരണമാകയാൽ, ശ്രേഷ്ഠരായ ചിത്രകാരന്മാരുടെ ആദർശമാണ് അതിൽ അനുസരിക്കേണ്ടതു്. ഒന്നാംകിടയിൽ നില്ക്കുന്ന ചിത്രകാരന്മാർ മൂലവസ്തുവിന്റെ സുസ്പഷ്ടമായ ചിത്രം വരയ്ക്കുന്നതോടൊന്നിച്ച്, തങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കുന്ന പ്രതികൃതി ജീവിതത്തിന് അനുരൂപമായിരിക്കണമെന്നും, അതേ സമയം അതു മൂലവസ്തുവിനെക്കാൾ സുന്ദരവും, സജീവവുമായി തോന്നിക്കണമെന്നും നിഷ്കർഷിക്കാറുണ്ട്. ഇപ്രകാരം വെപ്രാളക്കാരനോ, മടിയനോ, ദുഷ്ടനോ ആയ വ്യക്തിയെ ചിത്രീകരിക്കുമ്പോൾ, ആ വ്യക്തിയുടെ വിശേഷമായ സ്വഭാവം സുരക്ഷിതമാക്കി വച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്നതിനോടൊന്നിച്ചുതന്നെ, അതിനെ ഉത്കൃഷ്ടതരമാക്കി പ്രദർശിപ്പിക്കുന്നതിലാണ് കവിയുടെ ആവിഷ്കരണവൈദഗ്ദ്ധ്യം വിജയിക്കുന്നതു്. അഗാഥോനും ഹോമേരസും അഖില്ലേസി[47]നെ ഇങ്ങനെയാണ ചിത്രീകരിച്ചതു്.

ഏതാദൃശമായ സന്ദർഭങ്ങളിൽ, ഇപ്പറഞ്ഞ നിയമങ്ങൾ അനുസരിക്കുവാൻ കവി ശ്രദ്ധിക്കണം. കൂടാതെ, (ചക്ഷുഃശ്രോത്രാദി) ഇന്ദ്രിയങ്ങളിൽ പ്രസാദകത്വം പകരാൻ കെല്പുള്ള സാധനങ്ങൾ, അവ കാവ്യത്തിന്റെ അനിവാര്യമായ അംഗമല്ലെന്നിരുന്നാലും, അതിന്റെ സഹചാരിയാകകൊണ്ടു്, പ്രയോഗത്തിൽ കൊണ്ടുവരികയും വേണം. ഇവിടേയും തെറ്റുപററാനിടയുണ്ട്. പക്ഷേ ഇതിനെപ്പററി എന്റെ മററുഗ്രന്ഥങ്ങളിൽ പ്രതിപാദിച്ചിട്ടുള്ളതിനാൽ, ഇവിടെ ആവർത്തിക്കുന്നില്ല.

20. പലതരം അഭിജ്ഞാനങ്ങൾ

അഭിജ്ഞാനം ഞാൻ മുമ്പു വ്യാഖ്യാനിച്ചിട്ടുണ്ടു്[48]. ഇനി, അതിന്റെ ഭേദങ്ങൾ നിരൂപിക്കാം.

ചിഹ്നങ്ങളെ സാധനമാക്കി നിർവ്വഹിക്കുന്ന അഭിജ്ഞാനം ഒന്നാമത്തെ ഭേദമാണ്. ഇതിൽ കലാത്മകത്വം വളരെ കുറവാണ്. എങ്കിലും, വൈദഗ്ദ്ധ്യമില്ലാത്തപ്പോൾ, എല്ലാററിലുമധികം ഇതാണ് ഉപയോഗിക്കാറുപതിവ്. ചിഹ്നങ്ങളിൽ ചിലതു് ജന്മനാ കൂടെ ഉള്ളതായിരിക്കും. മണ്ണിൽനിന്നുയന്ന (ഥീബി) വർഗ്ഗക്കാരുടെ ദേഹത്തിൽ ശൂ

ലത്തിന്റെയോ, കർക്കിനസിന്റെ റ്റൈഎസ്റ്റെസിൽ[49] വന്നിക്കു പോലെ, താരങ്ങളുടേയോ ചിഹ്നം കാണാം. രണ്ടാമത്തേതു്, ജന്മാനന്തരമുണ്ടാകുന്ന അടയാളമാണു്. ശരീരത്തിൽ മുറിവേററാലുണ്ടാകുന്ന ചിഹ്നമോ, മാല മുതലായ ആഭൂഷണമോ, ത്യൂറോ (ടായറോ)[50]വിൽ രഹസ്യം വെളിപ്പെടുത്താനുപയോഗിച്ച തോണിപോലുള്ള സാധനമോ മൂലം അഭിജ്ഞാനം നേടാം. ഇവ പ്രയോഗിക്കുന്നതിനും കുശലത ആവശ്യമാണു്. മുറിവു കരിഞ്ഞ തഴമ്പിന്റെ അടയാളത്തെപ്പററി ധാത്രിക്കു് ഒരുവിധവും, ഇടയന്മാൎക്കു വേറൊരുവിധവും ഓദ്യൂസ്സേഉസിനെ സംബന്ധിച്ച് അഭിജ്ഞാനം കിട്ടി.

വ്യക്തമായ തെളിവെന്നമട്ടിൽ, അഭിജ്ഞാനചിഹ്നങ്ങൾ പ്രയോഗിക്കുക—വാസ്തവത്തിൽ ആ ചിഹ്നങ്ങൾ മൂലമോ, മറെറന്തെങ്കിലുംപ്രകാരത്തിലോ, ഔപചാരികമായ തെളിവു കൊണ്ടുവരുക—അഭിജ്ഞാനത്തിന്റെ അത്ര നല്ല കലാരീതിയല്ല[51]. അതിലും നന്നു്, ഓദ്യൂസ്സേഇആയിലെ സ്നാനദൃശ്യത്തിൽ പെട്ടപോലെ, സംഭവപരമ്പരയിലൂടെ സ്വാഭാവികവും ആകസ്മികവുമായ രീതിയിൽ അഭിജ്ഞാനം സാധിക്കുകയായിരിക്കും.

കവി തനിക്കു തോന്നിയപടി ആവിഷ്കരിക്കുന്നവയാണു് അഭിജ്ഞാനത്തിന്റെ അടുത്ത ഭേദങ്ങൾ. അക്കാരണത്താൽ അവയിലും കല ഇല്ല. ഈഫിഗേനിആയിൽ, "ഞാൻ ഓറേസ്റ്റസാണെ"ന്നു് ഓറേസ്റ്റസ്തന്നെ സ്വയം പ്രഖ്യാപിക്കുന്ന രംഗം ഇതിനു ദൃഷ്ടാന്തമാണു്. ഈഫിഗേനിആയാകട്ടെ, കത്തുമൂലമാണു് സ്വയം വെളിപ്പെടുത്തുന്നതു്. ഓറേസ്റ്റേസോ? താനാരാണെന്നു തന്നെ താൻ വിളിച്ചുപറയുന്നു. അയാൾ പറയുന്നതു മുഴുവൻ കഥാനകത്തിനു വേണ്ടിയല്ല—കവിയുടെ ഇച്ഛാപൂർത്തിക്കായാണു്. ഇങ്ങനെ, മുമ്പു് എടുത്തു പറഞ്ഞ ദോഷങ്ങൾക്കു തുല്യമാണിതുമെന്നു ധരിച്ചുകൊള്ളണം. വേണമെങ്കിൽ ഓറേസ്റ്റസിനു തന്നോടൊന്നിച്ച് അഭിജ്ഞാനചിഹ്നവും കൊണ്ടുപോരാമായിരുന്നുവല്ലോ. തേരേഉസ്[52] എന്ന സോഫോക്ലേസ്കൃതിയിലെ "നെയ്ത്തുതറിയിൽ ത്രസരം ഓടിക്കുന്ന ശബ്ദം" അത്തരം മറെറാരു ദൃഷ്ടാന്തമാണു്.

ഏതെങ്കിലുമൊരുവസ്തു കണ്ടാലുടൻ മനസ്സിൽ ഉദിക്കുന്ന അനുസ്മരണയാണു് അഭിജ്ഞാനത്തിന്റെ മൂന്നാമത്തെ ഭേദത്തിനു് ആശ്രയമായ തത്ത്വം. ദികാഇഓജെനേസിന്റെ ക്യ്പ്രിഅൻസിൽ[53], ചിത്രം കണ്ടിട്ടു നായകൻ കണ്ണീരൊലിപ്പിക്കുന്നു; അല്കിനോഉസിനെ സംബന്ധിച്ച വീരഗാഥ[54]യിൽ, ഓദ്യൂസ്സേഉസ് വീണാനാദം ശ്രവിച്ച മാത്രയിൽ കഴിഞ്ഞതോർത്തു വിലപിക്കുന്നു; ഇപ്രകാരം അഭിജ്ഞാനം സിദ്ധിക്കുന്നു[55].

അനുമാനംകൊണ്ടോ, തൎക്കംമൂലമോ കിട്ടുന്ന അഭിജ്ഞാനമാണു് നാലാമത്തേതു്. "എന്റെ തത്സാരൂപത്തിലുള്ളവനാണിവനാവൻ. എ

ൻെറ സ്വരൂപംപോലത്തെ രൂപം ഓരേസ്റ്റേസിനല്ലാതെ മററാർക്കുമില്ലല്ലൊ. അപ്പോൾ വന്നവൻ ഓരേസ്റ്റേസുതന്നെ". ഖോഏഫോറായി[56]യിലെ ഈ സന്ദർഭം അതിനു ദൃഷ്ടാന്തമാണു്. സോഫിസ്റ്റായ പോള്യഇദൂസി[57]ൻെറ നാടകത്തിൽ ഈഫിഗേനിയയ്ക്കു രഹസ്യം ധരിപ്പിച്ചുകൊടുക്കുന്നതും ഇതേ തരത്തിലാണു്: "അവസാനം എൻെറ സഹോദരിയെപ്പോലെ ഞാനും ബലിപീഠത്തിൽ മരിക്കേണ്ടിവന്നു." ഓരേസ്റ്റേസിൻെറ ഈ വ്യാകുലത നിറഞ്ഞ കഥനം അത്യന്തം സ്വാഭാവികമായിട്ടുണ്ടു്. ഇപ്രകാരം ഥേഒദേക്തേസിൻെറ[58] ത്യുദേഉസിൽ "ഞാൻ എൻെറ ഓമനമകനെ തേടിവന്നു, ഇതാ എൻെറ ജീവൻതന്നേയും ഇല്ലെന്നുവരുന്നു" എന്നു പിതാവു് വിലപിക്കുന്നു. ഫിനേഇദായിയിൽ നാരികൾ ഒരു സ്ഥാനവിശേഷം കണ്ടതും, തങ്ങളെ സംബന്ധിച്ച ദൈവവിധി ഊഹിക്കുന്നു: "ഇവിടെ നാം ആശ്രയഹീനരായി, അതിനാൽ ഇവിടെത്തന്നെ നമുക്കു പ്രാണത്യാഗം ചെയ്യേണ്ടിവരും".

അഭിജ്ഞാനത്തിൻെറ ഒരു മിശ്രിതരൂപംകൂടിയുണ്ടു്. "സന്ദേശവാഹകൻെറ കള്ളവേഷത്തിൽ വന്ന ഓദ്യുസ്സേഉസി" ലേതുപോലെ,[60] അതിൽ തെററിദ്ധാരണമൂലം തീരുമാനമെടുക്കുന്നു. ഒരുവൻ പറയുന്നു: "മററാർക്കും വില്ലുവളയ്ക്കാനാവില്ല". അപ്പോൾ വേഷപ്രച്ഛന്നനായവൻ ആലോചിച്ചു; "അവൻ വില്ലു തിരിച്ചറിഞ്ഞേക്കുമല്ലോ'. ഇവിടെ ഒന്നാമൻ താൻ കണ്ടിട്ടില്ലാത്ത വില്ലു തിരിച്ചറിഞ്ഞേക്കുമെന്നു രണ്ടാമനിൽ (വേഷപ്രച്ഛന്നനിൽ) കൊണ്ടുവരുന്ന അഭിജ്ഞാനം ദൂഷിച്ച അനുമാനമാണു്.[61]

ആശ്ചര്യകരമായ രഹസ്യങ്ങൾ സ്വാഭാവികമായ സാധനങ്ങൾ കൊണ്ടു വെളിപ്പെടുത്തുന്ന സംഭവങ്ങളിൽനിന്നു കിട്ടുന്നതായ അഭിജ്ഞാനം സർവ്വശ്രേഷ്ഠമാകുന്നു. സോഫോക്ലേസിൻെറ ഓഇദിപ്പൂസിലും ഈഫിഗേനിയയിലും അതാണു കാണുന്നതു്. സന്ദേശമയക്കണമെന്ന ആഗ്രഹം ഈഫിഗേനിയയിലുദിക്കുക വെറും സ്വാഭാവികമാണു്. അസ്വാഭാവികമായ സാധനങ്ങളോ രക്ഷക്കഴലുകളോ അഭിജ്ഞാനചിഹ്നമായുപയോഗിക്കാതെ കാര്യം നേടുന്ന രീതി ഇതാകുന്നു.[62]

അനുമാനംകൊണ്ടും, തന്നത്താൻ തർക്കവിതർക്കം ചെയ്യുന്നവഴിക്കും അഭിജ്ഞാനം സമ്പാദിക്കുന്ന രീതിക്കു് വാസ്തവത്തിൽ അടുത്ത സ്ഥാനമേ ലഭിക്കാവൂ.

21. കല്പനാതത്ത്വം

കഥാനകത്തിൻെറ ഘടനയും, സമുചിതമായ ശബ്ദശയ്യയിലൂടെ അതു പ്രകാശിപ്പിക്കയും ചെയ്യുമ്പോൾ അതോടൊന്നിച്ചുതന്നെ, ദൃശ്യം കണ്ണിനുമുമ്പിൽ കൊണ്ടുവരാനും സ്വയം പ്രേക്ഷകനാകാനും കവിക്കു കഴിയണം. മുഴുവൻ കാര്യവ്യാപാരങ്ങളും, ഓരോന്നിൻെറയും സ്പഷ്ടമായ

സാക്ഷാത്കാരം നേടിയിട്ടു്, കണ്ണിനുമുമ്പേ നടക്കുംപോലെ വിശദമായി പ്രത്യക്ഷീകരിക്കുമ്പോൾ, ഏതേതാണു വാസ്തവികമായതിനു് അനുയോജ്യമെന്നു കവിക്കു് അനുഭവമാകയും, അങ്ങനെ എല്ലാതരം അസാംഗത്യവും ഒഴിവാക്കുവാൻ അവസരം ലഭിക്കയും ചെയ്യും. കർകീനസിനു പററിയ പാകപ്പിഴകൾ ഓർക്കുമ്പോൾ, ഈ നിഷ്കർഷ എത്രകണ്ടു ലാഭകരമാണെന്നു ബോദ്ധ്യമാകും. അംഫിഅരഉസ്[63] ദേവാലയം വിട്ടു വരുകയാണെന്ന ദൃശ്യം കണ്ണിനു മുമ്പേ കൊണ്ടുവരാൻ ആവാത്ത കവിക്കു് വാസ്തവികത കൈവിട്ടുപോയി. അതിനാൽ, അഭിനയത്തിൽ കവിയുടെ ഈ പ്രമാദം പ്രേക്ഷകരെ പ്രക്ഷുബ്ധരാക്കി; അങ്ങനെ നാടകം പരാജയമടഞ്ഞു.

നാടകം രചിക്കുമ്പോൾ അങ്ങേഅററം യഥാസാദ്ധ്യം ആംഗ്യാഭിനയവും, ചേഷ്ടിതങ്ങളും ഒരുക്കിയിട്ടു്, തദ്വാരാ കവി അഭിനേതാവായിത്തീരണം. ഭാവാനുഭൂതിയോടെ എഴുതുന്ന കവിക്കു്, തൻെറ പാത്രങ്ങളുമായി സഹജമായ അനുഭാവം ഉള്ളതിനാൽ, എല്ലാററിലുമേറെ പ്രഭാവമുള്ളവാക്കാൻ കഴിയും. കോപവും, ക്ഷോഭവും സ്വയം അനുഭവിക്കുന്ന കവിക്കു മാത്രമേ പാത്രഗതമായ കോപവും ക്ഷോഭവും തദ്വത് പ്രകാശിപ്പിക്കാനാവൂ. അതുകൊണ്ടു് കാവ്യനിർമ്മാണത്തിൽ സാഫല്യം കൈവരണമെങ്കിൽ കവിയ്ക്കു പ്രകൃതിപ്രദത്തമായ പ്രതിഭയും, ഈഷദ്വിക്ഷോഭവും ഉണ്ടായിരുന്നേ തീരൂ. ഒന്നാമത്തെ അവസ്ഥയിൽ, കവി പാത്രഗതമായ സ്വഭാവമേതായാലും അതുമായി താദാത്മ്യം പ്രാപിക്കുന്നു; രണ്ടാമത്തേതിൽ തൻേറതെന്ന നിലയിൽ നിന്നു വേർപെട്ടു് ഉയരുന്നു.[64]

22. ഉപാഖ്യാനങ്ങളുടെ പൊരുത്തം

കഥാവസ്തു മുമ്പിനാലെ ഉള്ളതായാലും, പുതിയതായി കല്പിതമായാലും ഒന്നാമതു് അതിൻെറ സാമാന്യരൂപം തയാറാക്കയും, പിന്നീടു്, ഞാൻ നിർദ്ദേശിച്ചുകഴിഞ്ഞതുപോലെ, അതിനെ ഉപാഖ്യാനമാക്കി[65] ദീർഘിപ്പിക്കുകയുമാണു് കവി ചെയ്യേണ്ടതു്. സാമാന്യമായ രൂപം ഒരുക്കുന്നതിൻെറ ദൃഷ്ടാന്തം ഈഫിഗേനിയയിൽനിന്നു് ഉദ്ധരിക്കാം. നവോഢയായ കുമാരിയെ ബലികൊടുപ്പാൻ ഒരുങ്ങുന്നു. ബലികർത്താവിൻെറ മുമ്പിൽ നിന്നു രഹസ്യമായി കടത്തിക്കൊണ്ടുപോയ അവളെ മറുനാട്ടിൽ എത്തിക്കുന്നു. അന്യദേശത്തുനിന്നുവരുന്നവരെ ദേവിക്കായി ബലികൊടുക്കുക അന്നാട്ടിലെ നടപ്പാണു്. അതു ചെയ്യുന്നതിനുള്ള പൗരോഹിത്യം അവൾക്കു ലഭിക്കുന്നു. കുറെ നാൾ കഴിഞ്ഞു്, അവളുടെ സഹോദരൻ അവിടെ യദൃച്ഛയാ വന്നുചേരുന്നു. ഏതോ കാരണവശാൽ അയാൾ അവിടെ ചെല്ലണമെന്ന ആകാശഭാഷിതം ഉണ്ടായി; ഈ വാസ്തവം നാടകത്തിൻെറ സാമാന്യരൂപനിർമ്മാണത്തിൽ ഉൾപ്പെടുന്നില്ല. അയാൾ അവിടെ എത്തിയതു് എന്തിനാണെന്ന വസ്തുതയും മുഖ്യമായ കാര്യവ്യാപാരത്തിൻെറ അംഗമല്ല. എങ്കിലും അയാൾ വരു

ന്നു; അയാൾ ബന്ധിക്കപ്പെടുന്നു. ബലി നടക്കാറായപ്പോൾ അയാളുടെ ദീനസ്വരം മൂലം താനാരാണെന്ന രഹസ്യം വെളിപ്പെടുന്നു. അഭിജ്ഞാനത്തിന്റെ രീതി ഒന്നുകിൽ എവരിപിഡേസിന്റേതുപോലെയോ അല്ലെങ്കിൽ പോളിഇഡേസിന്റെ നാടകത്തിലേതുപോലെയോ ആകാം. രണ്ടാമത്തേതിൽ, ഓറേസ്റ്റസ് അത്യന്തം സ്വാഭാവികമായവിധം പറയുന്നു: "അപ്പോൾ എന്റെ സഹോദരിയുടെ മാത്രമല്ല, എന്റേയും തലയിലെഴുത്ത് ഇങ്ങനെ ബലിയാകണമെന്നാണല്ലോ". സ്വാഭാവികത നിറഞ്ഞ ഈ വചനം മൂലം അയാളുടെ ജീവൻ രക്ഷകിട്ടി.

അതിൽപിന്നെ കവി തന്റെ പാത്രങ്ങൾക്കു പേരിട്ടിട്ട്, കാര്യവ്യാപാരങ്ങളുടെ ഉപാഖ്യാനങ്ങളിലേക്കു കടക്കണം. അവ വിഷയവുമായി ഇണങ്ങി ഇരിക്കണമെന്ന നിഷ്കർഷ മറന്നുകൂടാ. ഉദാഹരണാർത്ഥം, ഓറേസ്റ്റസ് ഉന്മാദഗ്രസ്തനാകയാൽ ബന്ധനസ്ഥനാകയും, പാപപരിഹാരകർമ്മം കൊണ്ടു ശുദ്ധീകരിക്കയാൽ മോചിതനാകയും ചെയ്യുന്നു. നാടകത്തിൽ ഉപാഖ്യാനം[66] ചെറിയതായിരിക്കും; എന്നാൽ മഹാകാവ്യത്തിനു വിസ്താരം കിട്ടുന്നതു് ഉപാഖ്യാനംവഴിയാണു്. ഓഡിസ്സെയിലെ കഥ ഇങ്ങനെ ചുരുക്കാവുന്നതാണല്ലോ. "ഒരുവൻ അനേകമാണ്ടുകളായിട്ടു പ്രവാസത്തിലാണു്. പോസേഡോൺ[67] അയാളെ വിട്ടൊഴിയാതെ തടകൽപുള്ളിയെ എന്നപോലെ കാവൽ കാക്കുന്നു. അങ്ങനെ അയാൾ നിഃസഹായനായിത്തീരുന്നു. അയാളുടെ വീടു് ഉടഞ്ഞു നശിക്കുകയാണു്; പ്രേയസിയുടെ കാമുകന്മാർ അയാളുടെ ധനവും ധാന്യവും തിന്നുമുടിക്കുന്നു. അവർ അയാളുടെ പുത്രനെ അപകടത്തിൽ അകപ്പെടുത്താനായി പല പല ചതിവേലയും ചെയ്യുന്നു. അവസാനം കൊടുങ്കാററിൽ അകപ്പെട്ട തോണിയിൽ അയാൾ തന്നെത്താൻ വീട്ടിൽ മടങ്ങിഎത്തുന്നു—തന്നെ ചില കുടുംബാംഗങ്ങൾക്കു പരിചയപ്പെടുത്തുന്നു; ശത്രുക്കളെ ആക്രമിച്ചു വധിക്കുന്നു" ഇതാണു കഥാനകത്തിന്റെ സാരാംശം; ബാക്കി എല്ലാം ഉപാഖ്യാനങ്ങളാണു്[68].

23. സംവൃതിയും വിവൃതിയും

ഓരോ ദുഃഖാന്തനാടകത്തിനും സംവൃതിയെന്നും, വിവൃതിയെന്നും രണ്ടുഭാഗമുണ്ടു്. കാര്യവ്യാപാരത്തിലുൾപെടാത്ത സംഭവങ്ങൾ പ്രായേണ കാര്യവ്യാപാരത്തിന്റെ ഏതെങ്കിലുമൊരുഭാഗത്തോടു ചേർന്നു സംവൃതിയുണ്ടാക്കുന്നു; ശേഷം വിവൃതിയാകുന്നു. ആരംഭംതൊട്ടു പുരോഗമിച്ചു്, കഥാനായകന്റെ ഉത്കർഷമോ അപകർഷമോ ആയ സന്ദർഭത്തിലേക്കു തിരിയുന്ന മുഴുവൻ കഥാഭാഗത്തിന്റെ വിസ്താരത്തെയാണു ഞാൻ സംവൃതി എന്നു പറയുന്നതു്. ഈ തിരിവുമുതൽ കഥയുടെ പരിസമാപ്തിവരെ വിവൃതിയുടെ വിസ്താരമാണു്. ഥേഒഡേക്തെസിന്റെ കൃതിയായ ല്യൂൻകേഉസിൽ, നാടകാരംഭത്തിനുമുമ്പു് നടന്നതും, നാടകത്തിൽ വെറും മങ്ങിയ സൂചനമായി പ്രസ്തുതമായതുമായ സംഭവങ്ങൾ,

അതായത്ത് ബാലകനെ ബന്ധനത്തിലാക്കിയിട്ട് പിന്നീട് * * * [അവൻെറ മാതാപിതാക്കളെ ബന്ധിച്ച] കഥപോലുള്ളവ[69] സംവൃതിയിൽ അന്തർഭവിക്കുന്നു. കൊലക്കുററം ചുമത്തിയതുമുതൽ അവസാനംവരെയുള്ള ഭാഗം വിവൃതിയാണു്.[70]

24. ദുഃഖാന്തനാടകത്തിൻെറ പിരിവുകൾ

നാലുതരം ദുഃഖാന്തനാടകങ്ങളുണ്ടു്: ഒന്നു് ജടിലം: ഇതു മുഴുവൻ സ്ഥിതിവിപര്യത്തേയും അഭിജ്ഞാനത്തേയും ആശ്രയിക്കുന്നു. രണ്ടു്: കരുണം: ഇതിൻെറ ഓരോ ഹേതുവും ഉദ്വേഗത്താൽ പ്രേരിതമായിരിക്കും. ദൃഷ്ടാന്തമായി ആഇഅക്സിനോട്ടം[71] ഇക്സിഓനി[72]നോട്ടം വേഴ്ചയുള്ളവ നിർദ്ദേശിക്കാവുന്നതാണു്. മൂന്നാമത്തേതു് സാന്മാർഗ്ഗികം; ഇതിലെ പ്രേരകം സന്മാർഗ്ഗഭാവനയാണു്. ഫ്ഥിഓതികെസും പെലെഉസും[73] ഇതിൻെറ ദൃഷ്ടാന്തമാണു്. നാലാമത്തു്, സരളം: ഈ പരിഗണനയിൽ ഫോർകിദേസിലും, പ്രോമെഥേഉസിലും[74], തത്സദൃശമായ മററു നാടകങ്ങളിലും കാണുന്ന പാതാളലോകത്തിൻെറ ദൃശ്യംപോലുള്ള ഉദാഹരണങ്ങളിലെ വിശുദ്ധമായ ദൃശ്യാത്മകതത്ത്വം ഉൾപ്പെടുന്നില്ല.

തൻെറ കാവ്യത്തിൽ, എല്ലാ കാവ്യതത്ത്വങ്ങളും ചേർത്തു ഭംഗിവരുത്തുവാൻ കവി യഥാശക്തി യത്നിക്കേണ്ടതാണു്. അതു സഫലമാവില്ലെന്നു വന്നാൽ ആവോളം തത്ത്വങ്ങൾ, വിശേഷിച്ചു് മുറപോലെ കൂടുതൽ കൂടുതൽ മേന്മയുള്ളവ, ഉൾപ്പെടുത്തണം. ഇന്നത്തെ മുട്ടാപ്പോക്കിലുള്ള വിമർശങ്ങൾ ഓർക്കുമ്പോൾ അങ്ങനെ ചെയ്യേതീരൂ എന്നു തീർച്ചയാണു്. ഇന്നുവരെ അവരവരുടെ നിശ്ചിതമായ കാര്യപരിധിയ്ക്കകത്തു ശ്രേഷ്ഠത നേടിയ കവികൾ ആവിർഭവിച്ചുവന്നു. എന്നാൽ, ഓരോ കവിക്കും, മററു കവികളുടെ വിശേഷമായ കാര്യക്ഷേത്രത്തിലും കൂടി അങ്ങേഅററം സിദ്ധി കൈവരുത്താൻ കഴിയണമെന്നാണു് ഇന്നത്തെ നിരൂപകന്മാർ പ്രതീക്ഷിക്കുന്നതു്.

ദുഃഖാന്തകാവ്യങ്ങൾക്കു തമ്മിൽ സമാനതയാണോ, ഭേദമാണോ ഉള്ളതെന്നു തീരുമാനിക്കുവാൻ കഥാനകം പരിശോധിക്കയാണുനല്ലവഴി. സംവൃതിയും, വിവൃതിയും ഒരേപോലെയുണ്ടെങ്കിൽ സമാനതയുമുണ്ടെന്നു ധരിക്കണം. സംവൃതി സൃഷ്ടിക്കുവാൻ വൈദഗ്ദ്ധ്യമുള്ള എത്രയോ കവികൾ വിവൃതിയുണ്ടാക്കുന്നതിൽ സിദ്ധഹസ്തരല്ലാതെ കാണുന്നുണ്ടു്, വാസ്തവത്തിൽ രണ്ടുകലയിലും പൂർണ്ണമായ നൈപുണ്യം കൈവരുത്തിയിട്ടുള്ളവർ മാത്രമേ സഫലരായ കവികളാകുന്നുള്ളു.

25. നിഷേധനിർദ്ദേശം

പല തവണ നിർദ്ദേശിച്ച ഒരുകാര്യം കൂടി കവി ഓർത്തിരിക്കണം: അതായതു്, മഹാകാവ്യത്തിന്റെ വിഷയവസ്തുഘടനയ്ക്കു് ദുഃഖാന്തകാവ്യത്തിന്റെ രൂപം കൊടുത്തുകൂടാ. അസംഖ്യം കഥാനകങ്ങളുടങ്ങിയതിനാണ് മഹാകാവ്യത്തിന്റെ വിഷയവസ്തുഘടന എന്ന പ്രയോഗംകൊണ്ടു ഞാൻ അർത്ഥമാക്കുന്നതു്. ഇവിടെ ഇലിയഡിലെ കഥാവസ്തു, അടിമുതൽ മുടിവരെ, കൈകാര്യംചെയ്തുകൊണ്ടു ദുഃഖാന്തനാടകം രചിക്കുന്ന സംരംഭം ഉദാഹരിക്കാം. മഹാകാവ്യത്തിന്റെ വിസ്താരം നിമിത്തം അതിലെ ഓരോ ഭാഗത്തിനും വേണ്ടുന്നത്ര വ്യാപ്തി കൊടുപ്പാൻ സൌകര്യമുണ്ടു്. നാടകത്തിലാകട്ടെ, കവിയുടെ ആശയക്കു നേരേ വിപരീതമാണു നില. യൂരിപ്പിഡേസിനെപ്പോലെ 'ട്രോജൻ പതന'ത്തിന്റെ കഥാംശം മാത്രമല്ലാതെ മുഴുവൻ കഥയും നാട്യരൂപം കൊടുപ്പാനോ, അഥവാ ഐസ്കിലസിനെപ്പോലെ നിയോബെ"യുടെ കഥയിൽ നിന്നു വിശേഷമായ ഒരേ ഒരു ഭാഗം ഗ്രഹിക്കാതെ പൂർണ്ണമായ കഥയും പകുത്തുവാനോ ശ്രമിച്ച കവികൾക്കു് നാടകശാലയിൽ ഒന്നുകിൽ തുലോം ദയനീയമായ പരാജയമോ, അല്ലെങ്കിൽ നന്നേ തുച്ഛമായ സാഫല്യമോ മാത്രമേ ലഭിച്ചുള്ളു എന്ന സത്യം മറക്കത്തക്കതല്ല. അഗതോൻ തന്നെയും ഈ ദോഷം നിമിത്തമാണ് പരാജയമടഞ്ഞതെന്നു പ്രസിദ്ധമാണല്ലോ. എങ്കിലും സ്ഥിതിവിപര്യയത്തിലൂടെ, ലോകാതീതമായി തൃപ്തിപ്പെടുത്തുന്ന സാന്മാർഗ്ഗികബോധവും പോഷിപ്പിക്കുമാറ്, കാരുണികപ്രഭാവമുണ്ടാക്കുവാൻ അഗതോൻ പ്രദർശിപ്പിക്കുന്ന കവികൗശലം അദ്ഭുതം തന്നെ. സിസിഫസിനെപ്പോലെ ചാതുര്യസമ്പന്നനും, എന്നാൽ ദുഷ്ടനുമായ പാത്രം നിലംപതിക്കുമ്പോഴോ, അല്ലെങ്കിൽ ശൂരനാണെങ്കിലും ഖലനായ ഒരു വ്യക്തി പരാജയപ്പെടുമ്പോഴോ അത്തരം പ്രഭാവമാണുണ്ടാകുന്നതു്. 'സംഭാവ്യ'ശബ്ദത്തിനു് അഗതോൻ നൽകുന്ന അർത്ഥമനുസരിച്ചേ ഇത്തരം സംഭവങ്ങൾ സംഭാവ്യമാകയുള്ളൂ. "സംഭാവ്യത്തിനു വിപരീതമായ എത്രയോ സംഭവങ്ങൾ സംഭാവ്യമാണു്" എന്നു് അഗതോൻ പറഞ്ഞിട്ടുണ്ടു്.

26. വൃന്ദഗീതം

വൃന്ദഗീതത്തെ നാട്യാഭിനയത്തിലുൾപ്പെടുത്തി പരിഗണിക്കേണ്ടതാണു്. അതു് മുഴുവൻ നാടകത്തിന്റെയും അനന്യമായ അംഗമായിരിക്കയും വേണം. അതിനു കാര്യവ്യാപാരത്തിൽ ഇണങ്ങാനും കഴിയണം. യൂരിപ്പിഡേസിന്റെ വൃന്ദഗീതം അങ്ങനെയുള്ളതല്ല, എന്നാൽ സോഫോക്ലേസിന്റേതു് അത്തരമാണുതാനും. പിന്നീടുണ്ടായ കവികളുടെ വൃന്ദഗീതത്തിനു നാട്യവിഷയവുമായുള്ള ബന്ധം അതിനു മററു ദുഃഖാന്തനാടകത്തിലെ കഥകളുമായുള്ളത്രയ്ക്കേ കാണാനുള്ളൂ! അതിനാൽ അതു് വിഷ്കംഭകമായി അവതരിപ്പിച്ചുകൊണ്ടുവരുന്നു. ഈ രീതി ഒന്നാമതു് അഗതോനാണ് ആരംഭിച്ചതു്. ഇങ്ങനെ വൃന്ദഗീതങ്ങൾ ചേർക്കു

നതിനും, ഒരു നാടകത്തിലെ വക്തവ്യമോ, ഒരംകം തന്നെയുമോ എടു ത്തിയെടുത്തു്, മറെറാരു നാടകത്തിൽ ചേർക്കുന്നതിനും തമ്മിൽ വ്യത്യാ ണ്ട് വ്യത്യാസം?

27. ഭാവം അഥവാ വിചാരതത്ത്വം

ഇനി, മുഖ്യാന്തരാംഗത്തിലെ ഭാവ (വിചാര)ത്തെയും ഭാഷയു മാണു വിവരിക്കുവാനുള്ളതു്. മററു ഭാഗങ്ങൾ യഥായോഗ്യം വിവരി ച്ചുകഴിഞ്ഞു.

വിചാരത്തെപ്പററി 'പ്രഭാഷണകല'യിൽ ഞാൻ സ്ഥാപി ച്ചിട്ടുള്ള സിദ്ധാന്തങ്ങൾ തന്നെയാണ് ഇവിടെയും സ്വീകരിക്കേണ്ടതു്. വാസ്തവത്തിൽ ഈ വിഷയത്തിന്റെ ചാർച്ച അതുമായാണ്. ഭാഷണം വഴി ഉണ്ടാകുന്ന എല്ലാതരം പ്രഭാവവും വിചാരത്തിൽ അന്തർ ഭവിക്കുന്നു. സ്ഥാപന, ഖണ്ഡനം, കരുണ, ത്രാസം, ക്രോധം മുതലായ ഭാവങ്ങളുടെ പ്രബോധനവും, പ്രവർദ്ധനവും, ന്യൂനീകരണവും എല്ലാം അതിന്റെ പിരിവുകളാണ്. കരുണ, ത്രാസം, മഹിമ, സംഭാവ്യത— ഇത്യാദൃശമായ ഭാവങ്ങൾ ഉണ്ടാക്കുകയാണു കവിയുടെ ഉദ്ദേശ്യമെങ്കിൽ, നാട്യസംവാദങ്ങളുടെ വിഷയത്തിൽ അവലംബിക്കേണ്ടതായ രീതിത ന്നെയാണ് നാട്യസംഭവങ്ങളെ സംബന്ധിച്ചും പാലിക്കേണ്ടതെന്ന് ഇ പ്പോൾ വിശദമായല്ലോ. ശാബ്ദികമായ വ്യാഖ്യാനമുപയോഗിക്കാതെ, സ്വയം പ്രകടമാകേണ്ടവയാണ് സംഭവങ്ങൾ; സംഭാഷണത്തിന്റെ അഭീഷ്ടമായ പ്രഭാവം വക്താവിലൂടെയും, അതുതന്നെയും സംഭാഷണത്തി ന്റെ ഫലമായും സിദ്ധിക്കണം. രണ്ടിനും തമ്മിൽ ഇത്രയേ ഭേദമുള്ളൂ. വിചാരത്തിന്റെ പ്രകാശനത്തിനും, വക്താവിന്റെ വചനത്തിനും ത മ്മിൽ യാതൊരു ബന്ധവുമില്ലെന്നു വരുകിൽ വക്താവെന്തിന്?

28. ഭാഷ

ഇനി, ഭാഷയെപ്പററി പര്യാലോചിക്കാം. ഇതിലെ ഒരു വകു പ്പിന് ഉച്ചാരണരീതിയുമായാണു ബന്ധം. വിശേഷിച്ച്, പ്രഭാഷണകല യുടെയും, പ്രഭാഷണശാസ്ത്രവിദഗ്ദ്ധന്മാരുടേയും സ്വന്തം അധികാരമ ണ്ഡലമാണിതു്. ഉദാഹരണത്തിന്, ആദേശം, അഭ്യർത്ഥന, വക്തവ്യം, ഭർത്സന, പ്രശ്നം, ഉത്തരം മുതലായവയുടെ സ്വരൂപമെന്തെന്നു സാ ങ്ഗോപാങ്ഗമായ വിവേചനം ഇതിൽ അന്തർഭവിക്കുന്നു. ഇവയെ പ്പററി അറിഞ്ഞതിനാലോ, അറിയാത്തതിനാലോ കവിയുടെ കലയ്ക്കു ഒരു ഹാനിയും സംഭവിക്കുന്നില്ല. "ദേവി, താണ്ഡവഗീതം പാടൂ" എ ന്നു ഹോമേരസ് പറയുമ്പോൾ കവിയുടെ ഉദ്ദേശ്യം അഭ്യർത്ഥനയാണെങ്കി ലും, അതിൽ ആദേശമുണ്ടെന്നു പ്രോതഗോരാസ്[77] ഉന്നയിക്കുന്ന ആ ക്ഷേപം ആരെങ്കിലും കാര്യമാക്കുമോ? എന്തെങ്കിലും ചെയ്യണമെന്നോ, ചെയ്യരുതെന്നോ പറഞ്ഞാലതു് ആദേശമാണെന്ന് അദ്ദേഹം വാദി

കുന്നു! അതുകൊണ്ടു് ഈ വിവേചനം വേണ്ടെന്നുവയ്ക്കുന്നതാണു് നന്നു്. ഇതിന്റെ ബന്ധം കാവ്യത്തോടല്ല—ഭാഷയോടു കലയോടാണു്.

29. ഭാഷയുടെ അംഗങ്ങൾ

വർണ്ണം, മാത്ര, സംയോജകം, നാമം, ക്രിയ, കാരകം, വാക്യം അല്ലെങ്കിൽ സംഭാഷണം, ഇവയാണു ഭാഷയുടെ സാമാന്യമായ അംഗങ്ങൾ.

അവിഭാജ്യമായ ഒരു ധ്വനിയാണു വർണ്ണം. എങ്കിലും എല്ലാ ധ്വനിയും വർണ്ണമാകയില്ല. അർത്ഥവത്തായ ധ്വനിസമൂഹത്തിന്റെ അംശമാകാൻ കഴിയുന്ന ധ്വനി മാത്രമേ വർണ്ണമാകയുള്ളൂ. മൃഗങ്ങളും അവിഭാജ്യമായ ധ്വനികൾ ഉച്ചരിക്കാറുണ്ട്, എന്നിരുന്നാലും അവയിലൊന്നിനെയും വർണ്ണമെന്നു പറയില്ല. ഞാൻ ഇവിടെ നിരൂപണം ചെയ്യുന്ന ധ്വനി ഒന്നുകിൽ സ്വരമോ, അല്ലെങ്കിൽ അനുനാസികമോ, സ്പർശമോ ആയിരിക്കും. ഓഷ്ഠത്തിന്റെയോ ജിഹ്വയുടെയോ സംഘട്ടനമില്ലാതെ ഉച്ചരിക്കാവുന്നതാണു സ്വരം. ഓഷ്ഠത്തിന്റെയോ, ജിഹ്വയുടെയോ സംഘട്ടനത്തോടെ ഉച്ചരിക്കപ്പെടുന്നവയെ അനുനാസികങ്ങളെന്നു പറയുന്നു. ദൃഷ്ടാന്തത്തിനു്, സ്, ര്. ഇപ്രകാരം സംയോഗം നടന്നിട്ടും അതിന്റെതായ ധ്വനി ഉണ്ടാകാതെയും, എന്നാൽ സ്വരംകൂടി ചേരുമ്പോൾ, ശ്രവണഗോചരമായിത്തീരുന്ന ധ്വനിയാണു് സ്പർശം: ഗ്, ദ് ഇവയാണു ഇതിന്റെ ദൃഷ്ടാന്തം. ഇവ ഉച്ചരിക്കുമ്പോൾ മുഖാകൃതി എന്താണെന്നും, ഉച്ചാരണം എവിടെനിന്നു വരുന്നുവെന്നും, ഇവ മഹാപ്രാണങ്ങളോ, ഉദ്ഘോഷമോ, അഘോഷമോ എന്താണെന്നും, ഇവയുടെ നാദം തീവ്രമോ ഗംഭീരമോ, മദ്ധ്യവർത്തിയോ എന്താണെന്നും പരിശോധിച്ചിട്ടുവേണം ഇവയെ തരംതിരിക്കാൻ. ഈ വിഷയം വിസ്തരിക്കേണ്ടതു് ശബ്ദശാസ്ത്രാഭിജ്ഞന്മാരാകുന്നു.

സ്പർശവും സ്വരവും ചേർന്നുണ്ടാകുന്ന അർത്ഥമില്ലാത്ത ധ്വനിയാണു മാത്ര. 'ഗ്' എന്ന 'അ' ചേരാത്തതും 'ഗ' എന്ന 'അ' ചേർന്നതും മാത്രതന്നെ. ഈ ഭിന്നതയെ സംബന്ധിച്ച പ്രതിപാദനം ശബ്ദശാസ്ത്രത്തിന്റെ വിഷയമാണു്.

അർത്ഥമില്ലാത്ത ധ്വനിയാണു് സംയോജകശബ്ദം. അനേകം ധ്വനികൾ ചേർന്നു അർത്ഥവത്താകുന്നിടത്തു്, അതു് സാധകമോ ബാധകമോ ആകുന്നില്ല. അതു് വാക്യത്തിന്റെ നടുക്കോ, ഒടുവിലോ എവിടെയും വരാം. അഥവാ, അനേകം അർത്ഥവത്തായ ധ്വനികളുടെ സമുദായത്തെ ഒരു അർത്ഥവത്തായ ധ്വനിയാക്കി മാറ്റാൻ ശേഷിയുള്ള അർത്ഥരഹിതമായ ധ്വനിയാണു സംയോജകശബ്ദം: 'അംപി', 'പെരി' എന്നിവ ദൃഷ്ടാന്തമായി നിർദ്ദേശിക്കാം. വാക്യത്തിന്റെ ആരംഭമോ അവസാനമോ, വിഭാഗമോ ദ്യോതിപ്പിക്കുന്ന അർത്ഥരഹിതമായ ധ്വനിയെന്നും വേണമെങ്കിൽ സംയോജകശബ്ദത്തെ നിർവചിക്കാമെങ്കിലും,

വാക്യത്തിന്റെ ആരംഭത്തിൽ അതിന്റെ നില ശുദ്ധമാണെന്ന കരുതാവുന്നതല്ല. 'മെൻ' എന്നതിലെ 'എ', 'എതോളു' എന്നതിലെ 'ഇ', 'ദേ'യിലെ 'എ' മുതലായവ ഇതിന്റെ ദൃഷ്ടാന്തമാണ്.

കാലത്തെ കുറിക്കാത്തതും, മററു ധ്വനികൾ ചേർന്നുണ്ടാകുന്നതുമായ അർത്ഥമില്ലാത്ത ധ്വനിയാണ് നാമം. അതിന്റെ ഒരു അവയവവും സ്വയമേവ അർത്ഥവത്തല്ല. എന്തുകൊണ്ടെന്നാൽ, അതിന്റെ അവയവങ്ങൾക്ക് അർത്ഥമുണ്ടെന്ന ധരിച്ച് നാം അവയെ യൗഗികപദത്തിലോ, സമസ്തപദത്തിലോ പ്രയോഗിക്കാറില്ല "ഥേഒദോരസ്" (= ദേവദത്തൻ) എന്ന പദത്തിലെ 'ദോരസ്' (= ദാനം, പ്രസാദം) എന്ന അംശത്തിന് അതു തനിച്ചു നിന്നാൽ ഒരു അർത്ഥവുമില്ല.

കാലത്തെ കുറിക്കുന്നതും, അനേകം ധ്വനികൾ ചേർന്നുണ്ടാകുന്നതുമായ അർത്ഥമുള്ള ധ്വനിയാണ് ക്രിയ. നാമത്തിലെന്നപോലെ, ഇതിലും യാതൊരു അവയവത്തിനും സ്വന്തമായി ഒരു അർത്ഥവുമില്ല 'മനുഷ്യൻ' എന്ന അല്ലെങ്കിൽ 'വെളുത്ത' എന്നതിൽ 'എപ്പോൾ' എന്ന (കാലത്തിന്റെ) ഭാവമില്ല. എന്നാൽ 'അവൻ പോകുന്നു', 'അവൻ പോയി' എന്നിവയിൽ വർത്തമാനകാലവും, ഭൂതകാലവും സ്വയമേവ വ്യക്തമാകുന്നുണ്ട്.

നാമത്തിനും ക്രിയക്കും കാരകമുണ്ട്. 'ന്റെ', 'ന്' മുതലായ സംബന്ധത്തെയും, മനുഷ്യൻ, മനുഷ്യർ എന്നപോലെ ഏകമെന്നും, അനേകമെന്നുമുള്ള വചനത്തെയും അവ കുറിക്കുന്നു. കൂടാതെ വാസ്തവികമായ വ്യവഹാരത്തിന്റെ പ്രകാരം,-പ്രശ്നം അല്ലെങ്കിൽ ആദേശം- അതിൽനിന്നു വ്യക്തമാകുകയും ചെയ്യുന്നു. 'അവൻ പോയോ? (എബാദിസെ), 'പോകൂ' (ബാദിസെ) ഇവ ക്രിയയുടെ വികാരമാണ്.

സംയുക്തമായ സാർത്ഥകധ്വനിയിലെ കുറെ അവയവങ്ങൾക്കെങ്കിലും സ്വന്തമായ് അർത്ഥമുണ്ടെങ്കിൽ, ആ സാർത്ഥകമായ ധ്വനിയാണ് വാക്യം അല്ലെങ്കിൽ സംഭാഷണമെന്ന സംജ്ഞകൊണ്ട് ഗ്രഹിക്കേണ്ടതു്. എല്ലാ വാക്യത്തിലും നാമമോ, ക്രിയയോ കൂടിയോ കൂടിയേതീരൂ എന്ന നിർബന്ധമില്ല. ക്രിയ ഇല്ലാതെയും പ്രയോജനം സിദ്ധിക്കാം: "മനുഷ്യന്റെ ലക്ഷണം" എന്ന വാക്യം ഇതിനൊരു ദൃഷ്ടാന്തമാണ്. എങ്കിലും വാക്യത്തിൽ, "പൊയ്ക്കൊണ്ടിരിക്കവേ" അഥവാ "ക്ലേഓന്റെ മകൻ ക്ലേഓൻ" മുതലായവപോലെ, സാർത്ഥകമായ അവയവം എപ്പോഴും ഉണ്ടായിരിക്കേണ്ടതാണ്.

വാക്യത്തിൽ അഥവാ സംഭാഷണത്തിൽ രണ്ടുവിധം സംയോഗമുണ്ടാവാം: ഏകാർത്ഥം തരുന്നതൊന്ന്, തമ്മിൽ ബന്ധമുള്ള വേറെ-വേറെ അവയവങ്ങൾ ചേർന്നതു മറെറാന്ന്. വേറെ വേറെ ഭാഗങ്ങളുടെ സംയോഗം മൂലമുണ്ടായതാണ് 'ഇലിഅഡ്'; അതിനാലതു് 'ഏക'മാകു

ന്നു. മനുഷ്യന്റെ ലക്ഷണമെന്നതിൽ ഏകത പ്രകാശിപ്പിക്കുന്ന അർത്ഥം നിഹിതമാകയാലത്രെ 'ഒന്നാ'ണു്.

30. ശബ്ദങ്ങളുടെ ഭേദം

ശബ്ദം രണ്ടുവിധമുണ്ടു്: സരളവും, സമസ്തവും. 'ഗി' പോലെ അർത്ഥമില്ലാത്ത തത്ത്വങ്ങൾകൊണ്ടുണ്ടായതിനെയാണു് സരളമെന്നു ഞാൻ പറയുന്നതു്. നിരർത്ഥകവും സാർത്ഥകവുമായ തത്ത്വങ്ങൾ ചേർന്നോ, രണ്ടു സാർത്ഥകശബ്ദങ്ങൾ ചേർന്നോ ഉണ്ടാകുന്നവയാണു് സമസ്തം അല്ലെങ്കിൽ യൌഗികം. ഇങ്ങനെ മൂന്നോ, നാലോ, അനേകമോ തത്ത്വങ്ങൾ ചേർന്നും ശബ്ദമുണ്ടാകാം. പല 'ശ്ലേഷ' (ഗൂഢാർത്ഥ) പദങ്ങളും ഇത്തരത്തിൽ പെടും: 'ഹെർമോകാഇൗകോക്സൻതസ്' (= പിതാ-ദ്യൌ-പ്രാർത്ഥി*) എന്നതു് ഇതിനു് ഒരു ദൃഷ്ടാന്തമാണു്.

പ്രചലിതമോ, അപരിചിതമോ, അല്ലെങ്കിൽ ലാക്ഷണികമോ, ആലങ്കാരികമോ, നവനിർമ്മിതമോ, പ്രസാരിതമോ, സങ്കോചിതമോ, പരിവർത്തിതമോ ആയിരിക്കും ശബ്ദം.

ഏതെങ്കിലും ഒരു പ്രദേശത്തു് പൊതുവേ പ്രയോഗത്തിലിരിക്കുന്ന ശബ്ദമാണു് പ്രചലിതം അല്ലെങ്കിൽ പ്രാമാണികം. അന്യദേശത്തെവിടെ എങ്കിലും പ്രയോഗിച്ചുവരുന്ന ശബ്ദം അപരിചിതമാകുന്നു. അങ്ങനെ ഒരേ ശബ്ദം ഒരേ സമയത്തു് പ്രചലിതവും അപരിചിതവുമായിരിക്കാമെന്നു വ്യക്തമാണല്ലോ. പക്ഷെ, അതു് ഒരൊറ്റദേശത്തു പാർക്കുന്നവരെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം പ്രചലിതവും അപരിചിതവുമാകയില്ല. 'സിഗ്യൂനോൻ' (= കുന്തം) എന്ന ശബ്ദം കൃപ്രിആങ്കൾക്കു് (= സൈപ്രസ് വാസികൾക്കു്) പ്രചലിതമാണെങ്കിലും നമുക്കു് അപ്രചലിതമാണു്.

ഒരു പദാർത്ഥത്തിൽ മറെറാരു നാമം ആരോപിക്കുകയാണു് ലക്ഷണാ. വർഗ്ഗത്തിൽ നിന്നു് ഉപവർഗ്ഗത്തിലോട്ടും, ഉപവർഗ്ഗത്തിൽനിന്നു വർഗ്ഗത്തിലോട്ടും, ഉപവർഗ്ഗത്തിൽനിന്നു് ഉപവർഗ്ഗത്തിലോട്ടും, അല്ലെങ്കിൽ സാധർമ്മ്യത്തെ ആശ്രയിച്ചും ഈ ആരോപം നേടാം.

വർഗ്ഗത്തിൽനിന്നു് ഉപവർഗത്തിലോട്ടു്: "അതാ, എന്റെ കപ്പൽ ആ തുറമുഖത്തു് കിടക്കുന്നു." നങ്കൂരമിട്ടതു് കിടക്കുന്നതിന്റെ ഉപഭേദ (ഉപവർഗ)മാണു്.

ഉപവർഗത്തിൽനിന്നു് വർഗത്തിലോട്ടു്: "ഓദ്യുസ്സ്യൂസ് വാസ്തവത്തിൽ പത്തുപതിനായിരം പരാക്രമങ്ങൾ കാണിച്ചു." പത്തുപതിനായിരമെന്നതു് വിപുലമായ ഗണനയുടെ ഉപഭേദമാണു്. ഇവിടെ ഏറെ വലിയ എണ്ണം വെളിപ്പെടുത്താൻ വേണ്ടിയാണു് ഉപഭേദം പ്രയോഗിച്ചതു്.

---

* പിതാവായ ദ്യൌസിനെ ഭജിക്കുന്നവനെന്നർത്ഥം

ഉപമാർത്ഥത്തിൽ നിന്ന് ഉപമേയാർത്ഥത്തിലേക്ക്: "ഖൽക്കോ അപോ ഷ്യൂക്കീൻ അരൂസാസ" (ഇരുമ്പുവാൾകൊണ്ട് പ്രാണൻ വഴിഞ്ഞെടുത്തു). "തെമൂൻ അതെയിരെ ഈ ക്ഷൽക്കോ" (കൂർത്ത ഇരുമ്പുകപ്പൽ മഹോദധി പിളർന്നു). ഇവിടെ 'തെമൂൻ' (പിളർക്കുക) എന്ന ശബ്ദം 'അരൂസാസ്' (= വഴിഞ്ഞെടുക്കുക) എന്ന ശബ്ദത്തിനു പകരം പ്രയുക്തമാണ്; അതുപോലെ, 'അരൂസാസ്' എന്നതു 'തെമൂൻ' എന്നതിനു പകരവും. രണ്ടു ക്രിയകളും അപഹരിക്കുക എന്നതിന്റെ ഉപഭേദങ്ങളാണ്.

സാധർമ്മ്യമെന്നു പറയുമ്പോൾ സമാനുപാതമെന്ന താത്പര്യത്തെ ഗ്രഹിക്കേണ്ടതു്. നാലു ശബ്ദങ്ങളിൽ രണ്ടാമത്തേതിനു് ഒന്നാമത്തേതിനോടുള്ള ബന്ധം നാലാമത്തേതിനു മൂന്നാമത്തേതിനോടുള്ളതു തന്നെയാണെങ്കിൽ അതു സമാനുപാതമായിരിക്കും. അപ്പോൾ രണ്ടാമത്തേതിനു പകരം നാലാമത്തേതും, നാലാമത്തേതിനു പകരം രണ്ടാമത്തേതും പ്രയോഗിക്കാം. ചിലപ്പോൾ ശബ്ദവിശേഷവുമായി ബന്ധമുള്ള ശബ്ദംകൊണ്ടും ലക്ഷണയെ വിശേഷിപ്പിക്കാറുണ്ട്.

അങ്ങനെ, ഡിയോന്യസിന്റെ ഭോഗത്തിൽ തളികയ്ക്കുള്ള പ്രാധാന്യം എന്താണോ ആരേസിന്റെ ഭോഗത്തിൽ പരിചയ്ക്കുള്ളതെന്നു കരുതുന്നപക്ഷം, തളികയെപ്പറ്റി 'ഡിയോന്യസിന്റെ പരിച' എന്നും പരിചയെപ്പറ്റി 'ആരേസിന്റെ തളിക' എന്നും പറയാം. ഇനിയൊരു ദൃഷ്ടാന്തംകൂടി: ജീവിതത്തിന്റെ വാർദ്ധക്യദശയ്ക്കും പകലിന്റെ അന്തിമ സന്ധ്യാവസ്ഥയെന്ന സാധർമ്മ്യമുള്ളതുകൊണ്ട്, ദിനത്തിന്റെ വാർദ്ധക്യമെന്നു സന്ധ്യക്കും, ജീവിതത്തിന്റെ സന്ധ്യയെന്നു വാർദ്ധക്യത്തിനുവേണ്ടി പ്രയോഗിക്കാം. വാർദ്ധക്യത്തെപ്പറ്റി, ജീവിതത്തിന്റെ സൂര്യാസ്തമനമെന്ന് എംപിഡോക്ലിസ് പാടിയിട്ടുണ്ട്. ചിലപ്പോൾ സാമ്യം സ്ഥാപിക്കുവാൻ പ്രയോഗിക്കുന്ന ശബ്ദത്തിനു അനുരൂപമായ മറ്റൊരു സാപേക്ഷശബ്ദമില്ലാത്തപ്പോഴും ലക്ഷണ പ്രയോഗിക്കാറുണ്ട്. നിലത്തിൽ വിത്ത് മണ്ണിനകത്താക്കി വിതറുന്നതിനു പകരം 'വിതയ്ക്കുന്നു' എന്ന ശബ്ദമാണ് പ്രയോഗിക്കാറ് പതിവ്. എന്നാൽ സൂര്യന്റെ രശ്മികൾ ചിതറുന്നതിനു തക്ക ശബ്ദമില്ലതാനും. വിതയ്ക്കുന്ന ക്രിയയ്ക്കു വിത്തുമായുള്ള ബന്ധംതന്നെയാണ് സൂര്യന്റെ രശ്മിയെ സംബന്ധിച്ച ക്രിയയ്ക്കുമുള്ളതെന്നതിനെ ആശ്രയിച്ച് കവി ഇപ്രകാരം പാടുന്നു: "സൂര്യൻ സ്രഷ്ടാവിന്റെ സ്വർഗ്ഗീയമായ പ്രകാശരശ്മി വിതയ്ക്കുന്നു" ഇതുപോലെ ലാക്ഷണികമായ പ്രയോഗത്തിന്റെ വേറൊരു രീതിയുണ്ട്: ഏതെങ്കിലുമൊരു അന്യശബ്ദം പ്രയോഗിച്ച് ഒന്നിന്റെ സഹജമായ ഗുണം അതിലില്ലാതാക്കുക. ദൃഷ്ടാന്തത്തിന് പരിചയെപ്പറ്റി 'ആരേസിന്റെ തളിക'യെന്നല്ലാതെ 'മദ്യമില്ലാത്ത തളിക' എന്നു പറയണം.

* * * * *

സംസ്കൃതശബ്ദങ്ങൾപോലും നടപ്പില്ലാത്ത ഒരു ശബ്ദം കവി സ്വയം പ്രയോഗിച്ചാൽ അതിനു നവനിർമ്മിതമെന്നു പേർ കൊടുക്കാം. 'കരശ' (= കൊമ്പുകരം) എന്നതിനു പകരം 'ഏർവാദിഗൻ' (= [illegible]) എന്നും, 'ഊരേ ഊൻ' (= പുരോഹിതൻ) എന്നതിനു പകരം 'അരേതേപ്' (= അത്ഭുതമറിക്കുന്നവൻ) എന്നുമുള്ള ശബ്ദങ്ങൾ അതതു ഉപയോഗമാണ്.

ഒരു ശബ്ദത്തിലെ സ്വരം ഏതെങ്കിലും ദീർഘസ്വരമായി മാറുകയോ, ഇടയ്ക്ക് ഏതെങ്കിലും മാത്രാപ്പുതി ചേർക്കുകയോ ചെയ്താൽ ആ ശബ്ദം പ്രസാരിതമാകും. ഒരു ശബ്ദത്തിലെ ഏതെങ്കിലും അംശം എഴുത്തുകളഞ്ഞാലതു സങ്കോചമാകും. 'പോളേംഖാസ്' എന്നതിനു പകരം 'പോളീള ഖാസ്' എന്നോ. 'പോളേ ഇട്' എന്നതിനു പകരം 'പോളേ ഇ അരെ ഓ' എന്നോ ഉച്ചരിക്കുമ്പോൾ അതു പ്രസാരിതമായിത്തീരും. 'ക്രിയയുടെ സ്ഥാനത്തു 'ക്രി' എന്നും, 'ഭോമ്' എന്നിടത്തു 'ഭോ' എന്നും 'ഓപ്പിസിനു പകരം 'ഓപ്സ്' 81 എന്നും വന്നാൽ അവിടെ സങ്കോചം നടന്നു എന്നു ധരിക്കണം.

ഒരു ശബ്ദത്തിന്റെ സാമാന്യരൂപമായ ഏതാനും അംശം അതേപടി നില്ക്കയും, മറ്റൊരു അംശം പുതിയതായി നിർമ്മിക്കയും ചെയ്താൽ, അതു പരിവർത്തിതശബ്ദമാണ്. ഉദാഹരണം: 'ദെക്ലിനെരോൻ കതമാദ് ഷ്മാൻ' എന്ന സന്ദർഭത്തിൽ, "ദെക്ലീനേരോൻ" എന്നു പ്രയോഗിച്ചിരിക്കുന്നതു 'ദെക്ലിനാൻ' എന്നതിനു പകരമാണ്.

നാമം മൂന്നു തരമാണ്: പുല്ലിംഗം, സ്ത്രീലിംഗം, നപുംസകലിംഗം. 'ന്', 'ര്', 'സ്' എന്നോ, 'സ്' ചേർന്ന ഏതെങ്കിലും അക്ഷരത്തിലോ (അങ്ങനെ 'ഷ്സ്', 'ക്സ്' എന്ന രണ്ടക്ഷരമേ ഉള്ളു), അവസാനിക്കുന്ന നാമം പുല്ലിംഗത്തെ കുറിക്കുന്നു. 'ഊ', 'ഉ' എന്ന ദീർഘസ്വരങ്ങളിലും പ്രസാരം നടക്കുന്ന 'അ' സ്വരത്തിലും അവസാനിക്കുന്ന നാമം സ്ത്രീലിംഗമാണ്. ഇങ്ങനെ പുല്ലിംഗത്തിന്റെയും സ്ത്രീലിംഗത്തിന്റെയും ശബ്ദങ്ങൾ അവസാനിക്കുന്ന വർണ്ണങ്ങളുടെ എണ്ണം സമമാകുന്നു. എന്തുകൊണ്ടെന്നാൽ ഷ്സ, ക്സ എന്നവസാനിക്കുന്നതിനും 'സ' എന്നവസാനിക്കുന്നതിനും ഭേദമില്ല. അവസാനം സ്പർശവർണ്ണമായോ സ്വാഭാവികമായ ഹ്രസ്വസ്വരമായോ ഒരു നാമത്തിലും കാണ്മാനില്ല. 'ഇ' എന്നവസാനിക്കുന്ന മൂന്നു ശബ്ദമേ ഉള്ളു:–മേലി, കോമ്മി, പേപേരി. അഞ്ചു ശബ്ദങ്ങൾ 'ഇ' എന്നവസാനിക്കുന്നുണ്ട്:–പോ ഈ, നാപീ, ഇഓനി, ദോരീ, അസ്തീ. ഒടുവിൽ പറഞ്ഞ രണ്ടു സ്വരങ്ങളിലാണ് നപുംസകലിംഗത്തിൽപെട്ട നാമങ്ങൾ അവസാനിക്കുന്നതു്. എന്നാൽ അപവാദരൂപേണ അപൂർവ്വം ചിലപ്പോൾ 'ന്' 'സ്' എന്ന രണ്ടു വർണ്ണങ്ങളിലവസാനിക്കുന്നവയും കണ്ടിട്ടുണ്ട്.

31. കാവ്യഗതമായ ശബ്ദയോജന

പ്രസന്നവും എന്നാൽ വെറും പ്രാകൃതമല്ലാത്തതുമായ ശബ്ദയോജനയാണു സമുത്കർഷമുള്ള കാവ്യശൈലി. എല്ലാററിനുമേറെ പ്രചാരവും പ്രയോഗവും സിദ്ധിച്ച ശബ്ദങ്ങൾ ചേർന്ന ശൈലി കൂടുതൽ പ്രസാദഗുണമുള്ളതായിരിക്കുമെങ്കിലും, അതു്, അതോടൊന്നിച്ചു്, ക്ലെയോഫോണിന്റെയും സ്തെനേലോസിന്റെയും കവിതകൾപോലെ, പ്രാകൃതമായിരിക്കാനിടയുണ്ടു്. നേരെമറിച്ചു്, അസാമാന്യമായ ശബ്ദങ്ങളുൾക്കൊള്ളുന്ന ശൈലി ഉത്കൃഷ്ടവും, ലോകോത്തരവുമായിരിക്കും. അപരിചിതം അല്ലെങ്കിൽ പ്രചാരം കുറഞ്ഞതു്—ഔപചാരികം, പ്രസാരിതം, ചുരുക്കത്തിൽ സാധാരണ രീതിയിൽ ഉൾപ്പെടാത്തതു്—എന്നതാണു് അസാമാന്യശബ്ദത്തിനു ഞാൻ കൊടുക്കുന്ന അർത്ഥം. എങ്കിലും ഇത്തരം ശബ്ദങ്ങൾ മാത്രം പ്രയോഗിച്ചാലതു് ഒരു ഗൂഢപ്രശ്നമോ, ശബ്ദജാലമോ ആയേക്കും. വെറും ഔപചാരികശബ്ദങ്ങൾ പ്രയോഗിച്ചാൽ അതു ഗൂഢപ്രശ്നമാകും; വെറും അപരിചിതശബ്ദങ്ങൾ പ്രയോഗിച്ചാലതു് ശബ്ദജാലമായി തീരും. അസംഭവങ്ങൾ ചേർത്തു്, തദ്വാരാ യാഥാർത്ഥ്യം വെളിപ്പെടുത്തുക ഗൂഢപ്രശ്നത്തിന്റെ മൌലികമായ പ്രയോജനമാണു്. സാധാരണ ശബ്ദങ്ങൾ ചേർക്കുന്നതുകൊണ്ടു് ഇതു നേടാനാവില്ല; ഔപചാരികശബ്ദങ്ങളുടെ പ്രയോഗംമൂലമേ ഇതു സാധിക്കൂ. "മറെറാരുവന്റെമേൽ ഇരുമ്പുമുഖം തീകൊണ്ടൊട്ടിച്ചവനെ ഞാൻ കണ്ടു—" എന്നതുപോലെയുള്ള വാക്യങ്ങൾ ഗൂഢപ്രശ്നത്തിന്റെ ദൃഷ്ടാന്തമാണു്. വെറും അപരിചിതശബ്ദങ്ങൾ പ്രയോഗിച്ചുണ്ടാകുന്ന ശബ്ദയോജനയാണു ശബ്ദജാലം.

അതിനാൽ, ഏറെക്കുറെ, ഇപ്പറഞ്ഞ രണ്ടു തരങ്ങളും കലർത്തിയാലല്ലാതെ ശൈലിക്കു സമുത്കർഷം വരികയില്ല. അപരിചിതവും, ആലങ്കാരികവും, മുമ്പു നിർദ്ദേശിച്ച മററു ഇനങ്ങളിൽപ്പെട്ടതുമായ ശബ്ദങ്ങൾ ശൈലിയെ സാധാരണവും പ്രാകൃതവുമായ നിലയിൽ നിന്നു ഉയർത്തുകയും, ഉപയോഗത്തിലിരിക്കുന്ന ശബ്ദങ്ങൾമൂലം പ്രസാദഗുണമുണ്ടാകയുംചെയ്യും. എന്നാൽ, പ്രസാദഗുണത്തിന്, അതു സാധാരണ നിലയിൽനിന്നു ഭിന്നമാകണമെന്നുണ്ടെങ്കിൽ, അത്യധികം സഹായകമാകുന്നതു് ശബ്ദങ്ങളുടെ പ്രസാരവും, സങ്കോചവും, പരിവർത്തനവുമാകുന്നു. പ്രചലിതമായ വാഗ്രീതിയിൽ അങ്ങുമിങ്ങും മാററം വരുത്തുന്നതുകൊണ്ടു് ഭാഷയ്ക്കു ചമത്കാരം കിട്ടുകയും, അതേസമയം സാമാന്യമായ പ്രയോഗങ്ങളെ ഏകദേശമായി സ്വീകരിക്കുന്നതുകൊണ്ടു് പ്രസാദഗുണം നിലനില്ക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ഇതു് വിഗണിച്ചിട്ടു്, കവികൾ ഭാഷാവിഷയകമായി കാണിക്കുന്ന ഇത്തരം സ്വാധീയതയെ ചില നിരൂപകന്മാർ ആക്ഷേപിക്കുകയും പരിഹസിക്കുകയും ചെയ്യാറുണ്ടു്. എന്നാലതു പന്തിയല്ല. "മാത്രകൾ നീട്ടാൻ കഴിഞ്ഞാൽ നിങ്ങൾ കവിയായി" എന്നു മൂത്ത എയുക്ലൈഡീസ്[42] ഒരിക്കൽ കവികളെ പരിഹസിച്ചു.

തന്റെ പരിഹാസോക്തിക്കു പോഷകമായി അത്തരം വ്യംഗ്യമായ പദരചന അയാൾ സ്വയം ചെയ്തിട്ടുമുണ്ട്!

ഏപിയാരേന് ഏഇദോൻ മരാഥോനാദേ ബെദീസ്ജോന്ത്

അല്ലെങ്കിൽ

ഊക ഏൻ ഗ്’ഏരാമേനോസതോൻ ഏകേഇറ്യ

ഏംല്ലബോരേനേ.

ഇത്ര മനഃപൂർവ്വമായ നിരങ്കുശത തീർച്ചയായും ഹാസ്യാസ്പദം തന്നെ. എങ്കിലും, ഇണങ്ങുന്ന, അഴകുള്ള പദങ്ങൾ, സംയതമായി, പ്രയോഗിക്കുക കാവ്യഭാഷയുടെ എല്ലാ അംഗങ്ങൾക്കും കൂടിയേ തീരൂ. ഔപചാരികവും അപരിചിതവുമായ ശബ്ദങ്ങളോ, അപ്രകാരം മറ്റേതു തത്വമോ ഔചിത്യം ദീക്ഷിക്കാതെയും, ഹാസ്യമുണ്ടാക്കാമെന്നുദ്ദേശിച്ചും പ്രയോഗിച്ചാൽ, അതിന്റെ ഫലം പരിഹാസംതന്നെ ആയിരും. പ്രസാരം സമുചിതമായി പ്രയോഗിക്കകൊണ്ട് ഉണ്ടാക്കാവുന്ന പ്രഭാവം എത്രത്തോളമാണെന്ന് അറിയണമെങ്കിൽ, മഹാകാവ്യത്തിലെ സാധാരണമായ പദ്യങ്ങൾപോലും ഇടയ്ക്കു ചേർത്തു നോക്കിയാൽ മതി. അതുപോലെ, ഏതെങ്കിലും അപരിചിതമായ ശബ്ദമോ, ലാക്ഷണികമായ പ്രയോഗമോ, വ്യഞ്ജനയുടെ ഏതെങ്കിലും പ്രകാരമോ അവയിൽനിന്നു എടുത്തുമാററി, പകരം തത്സ്ഥാനത്തു പ്രചലിതമോ, ഉപയോഗത്തിലിരിക്കുന്നതോ ആയ ശബ്ദം കയററിവെച്ചാൽ ഞാൻ പറയുന്നതെത്ര ഗൗരവമുള്ളതാണെന്നു വെളിപ്പെടുകയും ചെയ്യും. ഐസ്ഖ്യലസും ഏഉരിപിദേസും ഒരേ തരം ദ്വിമാത്രികമായ ചരണങ്ങളാണു രചിച്ചതെന്നിരുന്നിട്ടും, ഏഉരിപ്പിദേസ് കേവലം ഒരു ശബ്ദംമാററി, ആ സാമാന്യശബ്ദത്തിനു പകരം അവിടെ ഒരു അപ്രചലിതശബ്ദം ചേർക്കകൊണ്ടു മാത്രം, അതിൽ ചമത്കാരം ഉണ്ടാകയും മററതു നീരസമായിരിക്കയും ചെയ്തു. ഐസ്ഖ്യലേസ് തന്റെ ഫിലേക്തേസിൽ ഇങ്ങനെ എഴുതി:

“ഫഗേദാഇൻ ദ് ഹേ മു സര്കാസ് ഏസ്ഥി എഇപോദോസ്” = എന്റെ കാലിലെ ഇറച്ചി ഒരു പാതകിയായ വ്രണം തിന്നുകൊണ്ടിരിക്കുന്നു. ‘ഏസ്ഥിഏഇ’ (= തിന്നുകൊണ്ടിരിക്കുന്നു) എന്നിടത്തു ഏഉരിപിദേസ് ഥോഇനാ താഇ’ (= വിരുന്നുസദ്യ ഉണ്ണുന്നു) എന്നുമാററി. വേറൊരു വരി നോക്കുക:—

“ന്യൂൻ ദേ മ’ ഏഓൻ ഓളീഗോസ്” തേ കാഇ
ഊതിദനോസ് കാഇ ഐഇകേസ്”

= ഞാൻ ഭാഗ്യംകെട്ടവനാണ്, ഒന്നുമില്ലാത്തവനാണ്, എന്റെമേൽ വിധി പ്രഹരമേല്പിച്ചു. ഇതിൽ സാമാന്യശബ്ദം ചേർത്താൽ എന്തു മാററം വരുമെന്നു നോക്കുക:—

“ന്യൂൻ ദേ മ’ ഏഓൻ മീക്രോസ്തേ കാഇ അസ്ഥേനികോസ്
കാഇ ഐ ഇദേസ്”

= ഞാൻ എളിയവനാണ്, ഒന്നിനും കൊള്ളാത്തവനാണ്, അപൂർണ്ണനാണ്: ഇനിയുമൊരു ചരണമെടുക്കാം:—

"ദിഫ്രോൻ ഐഇകേലിഓൻ കതഥേ ഇസ്
ഒലിഗേൻ തെ ത്രാപെജ്സൻ"

= ഒരു ചെറുകാലിയും ഒഴുക്കമേശയുമിട്ട. ഇതിന്റെ പകരം:

ദിഫ്രോൻ മോഖ്ഥെരൊൻ കതഥേ ഇസ്
മിക്രാൻ തെ ത്രാപെജ്സൻ"

= അഷ്കൂടയിലെ ഇരുപ്പുകൊരണ്ടിയും ചെറിയമേശയും വച്ചിട്ട്" എന്നു മാററി പ്രയോഗിക്കാം. അതുപോലെ,

ഏയോനെസ് ബോവോസിൻ.

= അലറുന്ന കടൽക്കര' എന്നിടത്ത്,

ഏയോനെസ് ക്രാസ്ജൂസിൻ'

= കോലാഹലം മുഴക്കുന്ന സമുദ്രതീരം എന്നു മാററിപ്പറയുക.

എന്നും കൈകാര്യത്തിലിരിക്കുന്ന വാമൊഴിയുമായി തെല്ലും ചേർച്ചയില്ലാത്ത ഏതാദൃശമായ പ്രയോഗങ്ങൾ കൈകാര്യം ചെയ്യുന്നതുള്ള ദുഃഖാന്തനാടകകാരന്മാരെ അരിഫ്രദേസ് പരിഹസിച്ചിട്ടുണ്ട്. "ദോമാതോൻ അപോ" (വീട്ടിൽ നിന്നകലെ) എന്നതിന്റെ പകരം "ദോമാതോൻ അപോ (അകലെ വീട്ടിൽനിന്ന്); സെഥെൻ (= നിന്റെ) "എഗോ ദെനിൻ" (അവളെ ഞാൻ വെട്ടി); "പെരി അഖില്ലേസ്" (അഖില്ലേസിന്റെ ചുററും) എന്നതിന്റെ പകരം "അഖില്ലേസ് പെരി" (ചുററും അഖില്ലേസിന്റെ)—ഇത്യാദി ഉദാഹരണങ്ങൾ അയാൾ ഉദ്ധരിക്കുന്നു. ഇത്തരം പ്രയോഗങ്ങൾ നടപ്പുള്ള രീതിയിൽ ഉൾപ്പെടാത്തവയാണെന്നുള്ളതുതന്നെയാണ്, അവ ചേർന്നാൽ ശൈലിയുടെ വിശിഷ്ടതയ്ക്കു കാരണമാകുന്നതെന്നതിന്റെ തെളിവ്. ഈ പരമാർത്ഥം അരിഫ്രദേസ് അറിഞ്ഞില്ല.

വ്യഞ്ജനയുടെ ഇത്തരം ഭേദങ്ങളിലും, മുഴുവൻ പദാവലിയിലും, അപരിചിതമായ ശബ്ദങ്ങളിലും ശബ്ദയോജനയെ സംബന്ധിച്ച ഔചിത്യം ദീക്ഷിക്കുക പരമാവശ്യമാകുന്നു. എന്നാൽ ഏററവും പ്രധാനമായതു ലക്ഷണ പ്രയോഗിക്കുന്നതിൽ കവിക്കുള്ള വൈദഗ്ദ്ധ്യമാണ്. അതു ആർജ്ജിക്കാവുന്ന ഗുണമല്ല—പ്രതിഭയുടെ സ്വയംസിദ്ധമായ പരിപാകമാണതു്. എന്തുകൊണ്ടെന്നാൽ ഔപചാരികമായ പ്രയോഗത്തിൽ സിദ്ധിവരുത്തുവാൻ അത്യന്താപേക്ഷിതമായതു സാദൃശ്യം കണ്ടെത്തുന്നതിന്റെ കെല്പുള്ള ക്രാന്തദൃഷ്ടിയാകുന്നു.

പലതരം ശബ്ദങ്ങളുള്ളതിൽ, താണ്ഡവഗീതത്തിനു സമസ്തശബ്ദങ്ങളും, വീരകാവ്യങ്ങൾക്കു അപ്രചലിതശബ്ദങ്ങളും, ലഘുഗുരുദ്വിമാത്രിക വൃത്തത്തിനു ഔപചാരികശബ്ദങ്ങളും, മററെല്ലാററിനേ

യുമോ കഷിച്ച്, അധികം ഉപയുക്തമാണ്. ഗീതകാവ്യത്തിൽ ഇവയെല്ലാം പ്രയോഗിക്കാനും വിരോധമില്ല. എന്നാൽ, ലഘുരൂപക ദ്വിമാത്രികവൃത്തത്തിൽ യഥാശക്യം വാമൊഴിയുടെ അനുകരണം നടക്കേണ്ടതുകൊണ്ട്, അവിടെ ഗദ്യത്തിലുപയോഗിക്കാവുന്ന ശബ്ദങ്ങളാണ് സമുചിതമായവ; അവ പ്രചലിതവും ഔപചാരികവും ആലങ്കാരികവുമാണല്ലോ.

ദൂരവാണീനാടകങ്ങളെയും, കാവ്യങ്ങൾ വഴി നടക്കുന്ന അനുകരണങ്ങളെയും പറ്റി ഇത്രയും പര്യാപ്തമാണെന്നു കരുതുന്നു.



മൂന്നാം പുസ്തകം

മഹാകാവ്യം

1. സ്വരൂപം

ആഖ്യാനാത്മകവും, ഒരേ വൃത്തത്തിൽ നിബദ്ധവുമായ കാവ്യാനുകൃതിയിലെ കഥാനകത്തിന്റെ ഘടന, ദുഃഖാന്തനാടകങ്ങളിലേതുപോലെ തന്നെ, നാട്യസിദ്ധാന്തമനുസരിച്ചുതായിരിക്കണമെന്ന് വ്യക്തമാണല്ലോ. ആദിയും, മദ്ധ്യവും, [1]അന്തവുമുള്ള സ്വയംപര്യാപ്തവും പൂർണ്ണവുമായ കാര്യം അതിന്റെ ആശ്രയമായിരിക്കയും വേണം. ഇങ്ങനെ ആകാവ്യരൂപം അതിന്റെ ഏകതയിൽ സജീവമായ ഒരു പ്രാണിപോലെ തോന്നിക്കുകയും, അതിന്റേതായ ആനന്ദവിശേഷം തരികയും ചെയ്യും. ഘടനയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം അതു ചരിത്രകൃതിയിൽനിന്നു വ്യത്യസ്തമായിരിക്കും. എന്തുകൊണ്ടെന്നാൽ, ചരിത്രകൃതികൾ അവതരിപ്പിക്കുന്ന കാര്യം ഒന്നല്ല; നേരേമറിച്ച്, ഒരു കാലവിഭാഗത്തെയാണ്, അല്ലെങ്കിൽ ആ കാലവിഭാഗത്തിൽ ഒരാളിനോടോ, അനേകം ആളുകളോടോ ബന്ധമുള്ള അനേകം സംഭവങ്ങളുമായി വേഴ്ചയുള്ള കാര്യങ്ങളായിരിക്കും അതിലെ വസ്തുവിഷയം. ആ സംഭവങ്ങൾ തമ്മിൽ ചേർച്ച ഇല്ലെന്നിരുന്നാൽ പോലും അങ്ങനെയാണു കാണാറുള്ളത്. സലമീസിലെ[2] കടൽയുദ്ധത്തിന്റെയും, സിസിലിയിൽ കർത്തേജീനിയാ[3]ക്കാരുമായി നടന്ന യുദ്ധത്തിന്റെയും കാലം ഒന്നായിരുന്നുവെങ്കിലും, രണ്ടിന്റെയും ഫലം ഒന്നല്ലായിരുന്നു. ഇപ്രകാരം, ഒന്നുകഴിഞ്ഞു മറെറാന്ന് എന്ന മുറയ്ക്കാണ് സംഭവങ്ങളുടെ പോക്കെന്നു വരികിലും, അവയുടെ പരിണാമം ഒന്നുതന്നെ ആയിരിക്കാറില്ല. കവികളിൽ പലരും ഇതാണു ചെയ്യുന്നതെന്നു പറയാം. ഞാൻ മുൻപു പറഞ്ഞതുപോലെ, ഈ വിഷയത്തിലും, ഹോമറിന്റെ അപ്രതിമമായ കവികൌശലം സുവ്യക്തമാണ്. ട്രോജൻ യുദ്ധത്തിന് ആദിയും അന്ത്യവുമുണ്ടായിരുന്നിട്ടും, യുദ്ധം മുഴുവൻ തന്റെ കാവ്യത്തിന്റെ വിഷയമാക്കുവാൻ അദ്ദേഹം തുനിഞ്ഞില്ല; അങ്ങനെ ചെയ്തുവെങ്കിൽ ആ വിഷയം ഒററ നോട്ടത്തിനു പൂർണ്ണമായി ഗ്രഹിക്കാനാവാത്ത വിധം വ്യാപകമായിത്തീരും. പക്ഷേ, കവി അതിന്റെ വിസ്താരം ചുരുക്കുകയാണു ചെയ്തതെങ്കിൽ, സംഭവങ്ങളുടെ വൈവിദ്ധ്യം നിമിത്തം, അതു് അത്യന്തം ജടിലമായിത്തീരും. ആകയാൽ, പ്രസ്തുതമായ രൂപത്തിൽ കവി കഥയുടെ ഒരംശം എടുത്തിട്ട്, കപ്പലുകളുടെ പട്ടികയും മററും പോലെ യുദ്ധത്തിന്റെ സാമാന്യമായ കഥയിലെ അനേകം സംഭവങ്ങളുടെ ഉപാഖ്യാനങ്ങൾ കോർത്തിണക്കി കവിതയിൽ വൈവിദ്ധ്യം വരുത്തി. മററു കവികളും കേവലം ഒരു നായക

നേയോ, ഏതെങ്കിലുമൊരു കാലവിഭാഗത്തേയോ, ഒരൊററ കാര്യത്തേയോ അങ്ഗീകരിക്കാറുണ്ട്. എന്നാൽ അതിൻെറ വകുപ്പുകൾ അനേകമായിരിക്കും. 'ക്യൂപ്രിയ'[4]യുടേയും 'ചെറുഈലിഅദി'[5]ൻെറയും രചയിതാക്കൾ ഇതാണു ചെയ്യുന്നതു്. ഈലിഅദിൻെറയും ഓദ്യസ്സേഇയയുടേയും വിഷയവസ്തുവിൽ ഒരു ദുഃഖാന്തനാടകത്തിൻേറയോ, ഏറെ ആണെങ്കിൽ രണ്ടിൻേറയോ സാമഗ്രിയും, ക്യൂപ്രിയയിൽ അനേകം ദുഃഖാന്തനാടകങ്ങളുടെ വിഷയവസ്തുവുമുണ്ട്. ചെറുഈലിഅദിലാകട്ടെ, 'ശസ്ത്രപാരിതോഷികം', 'ഫിലേക്തേതെസ്', 'നെഓപ്തോലെമസ്', 'ഏഉർയ്യപ്യലസ്', 'യായാവരനായ ഓദ്യസ്സേഉസ്' 'ലെകോനീ നാരികൾ' 'ഈലിഉമിൻെറ പതനം', പടക്കപ്പലുകളുടെ പ്രയാണം' എന്ന എട്ടു നാടകങ്ങളുടെ വിഷയമാണുള്ളതു്.

2. ദുഃഖാന്തനാടകവുമായി താരതമ്യം

കൂടാതെ ദുഃഖാന്തനാടകത്തിനുള്ള പ്രകാരങ്ങൾ, അതായതു് സരളം, ജടിലം, സാന്മാർഗ്ഗികം, കരുണം ഇവ, മഹാകാവ്യത്തിനുമുണ്ടായിരിക്കണം. ഗീതവും ദൃശ്യസജ്ജീകരണവുമൊഴിച്ചാൽ, രണ്ടിൻെറയും അംഗങ്ങൾ സമാനമാകുന്നു. സ്ഥിതിവിപര്യയവും, യാതനാദൃശ്യവും, അഭിജ്ഞാനവും മഹാകാവ്യത്തിനും ആവശ്യമാണു്. വിശേഷിച്ചു്, വിചാരതത്ത്വവും, ശബ്ദയോജനയും കലാത്മകമായിരിക്കണം. ഇവയിലെല്ലാം, മററു വിഷയങ്ങളിലെന്നപോലെ, നമുക്കു സ്വയംപര്യാപ്തവും സർവ്വപ്രഥമവുമായ ആദർശം ഹോമേരസ് തന്നെയാണു്. വാസ്തവത്തിൽ ഹോമേരസിൻെറ രണ്ടു കാവ്യങ്ങളിൽ ഓരോന്നിലും രണ്ടുരൂപംകാണാം! ഈലിഅദ് സരളവും കരുണവുമാകുന്നു. ഓദ്യസ്സെഇയ, അതിൽ അഭിജ്ഞാനദൃശ്യം നിരന്തരമുള്ളതുകൊണ്ടു്, ജടിലവും സാന്മാർഗ്ഗികവുമാകുന്നു. അതുമല്ലാതെ, ഭാഷാസൗന്ദര്യവും, ഭാവസൗഷ്ഠവവും മുൻനിറുത്തി പരീക്ഷിച്ചാൽ ഈ കാവ്യങ്ങൾ രണ്ടും പരമശ്രേഷ്ഠമാണെന്നു ബോധ്യമാകും.

3. രണ്ടിനും തമ്മിൽ ഭേദം

കഥാനകത്തിൻെറ ദൈർഘ്യത്തേയും വൃത്തത്തേയും പുരസ്കരിച്ചു്, മഹാകാവ്യത്തിനും ദുഃഖാന്തനാടകത്തിനും തമ്മിൽ സ്പഷ്ടമായ ഭേദമുണ്ടു്. ദൈർഘ്യത്തിൻെറ അളവു് മുമ്പു നിർദ്ദേശിച്ചുകഴിഞ്ഞു. ആദിയും അന്തവും ഒററനോട്ടത്തിൻെറ അതിരിനകത്തു് ഒതുങ്ങുകതന്നെ വേണം. ഈ നിഷ്കർഷ പാലിക്കണമെങ്കിൽ ആ കാവ്യത്തിൻെറ ദൈർഘ്യം, പ്രാചീനമായ മഹാകാവ്യങ്ങളുടേതിൽനിന്നു കുറഞ്ഞതും, ഒരു ഇരിപ്പിൽ നോക്കി തീർത്തുകവണ്ണം അവതരിപ്പിക്കാവുന്ന ദുഃഖാന്തനാടകത്തിനു തുല്യവുമായിരിക്കയാണു വേണ്ടതു്.

മഹാകാവ്യത്തിനു അതിൻെറ അതിരുകളെ യഥേഷ്ടം അകററി, ഉള്ളടക്കത്തിൻെറ വിസ്താരം വർദ്ധിപ്പിക്കുവാൻ കഴിയും. കാരണം വ്യക്തമാണു്, ദുഃഖാന്തനാടകത്തിൽ, ഒരേസമയം, ഒന്നിച്ചു്, പ്രവഹി

ക്കുന്ന കാര്യത്തിന്റെ അനേകം ധാരകളെ അനുകരിക്കാനാവില്ല. അവിടെ നാട്യമണ്ഡപത്തിൽ ഉദ്ഭവിക്കുന്ന കാര്യത്തിന്റെയും അഭിനേതാക്കളുടെ ക്രിയാവ്യാപാരങ്ങളുടേയും നിശ്ചിതമായ പരിധിക്കുള്ളിൽ കവിക്കു ഒതുങ്ങി നില്ക്കേണ്ടിവരുന്നു. എന്നാൽ മഹാകാവ്യത്തിലാകട്ടെ അതിന്റെ ആഖ്യാനാത്മകമായ വിശേഷരൂപം നിമിത്തം, ഒരേസമയം നടക്കുന്ന അനേകം സംഭവങ്ങളെ അവതരിപ്പിക്കാൻകഴിയുന്നു; ഈ സംഭവങ്ങൾ വിഷയസംഗതമാണെന്നു വരുകിൽ കാവ്യത്തിനു ഈടും മേന്മയും കൈവരുമെന്ന മെച്ചം കൂടിയുണ്ടു്.

മഹാകാവ്യത്തിന്റെ വലിയ ശ്രേഷ്ഠിയാണിതു്. തദ്വാരാ അതിന്റെ പ്രഭാവോത്പാദകത്വം വർദ്ധിക്കയും, ശ്രോതാക്കളുടെ മനോരഞ്ജനം സിദ്ധിക്കയും, വിവിധമായ ഉപാഖ്യാനങ്ങൾവഴി കഥയുടെ നിർഭേദഭാവം പരിഹരിക്കപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്നു. സംഭവങ്ങൾ ഏകരൂപമായാൽ പ്രേക്ഷകരുടെ കുതൂഹലം വേഗം വരണ്ടുപോകയും, രംഗമണ്ഡപത്തിൽ ദുഃഖാന്തദൃശ്യം നിഷ്ഫലമായി തീരുകയുമായിരിക്കും ഫലം.

വൃത്തത്തെക്കുറിച്ചാണെങ്കിൽ, വീരവൃത്തം അനുഭവത്തിൽ തന്നെ അതിന്റെ സാഫല്യം സ്ഥിരപ്പെടുത്തിക്കഴിഞ്ഞു. ഇനി ആരെങ്കിലും മറ്റൊരു വൃത്തത്തിലോ പല വൃത്തങ്ങളിലോ ആഖ്യാനാത്മകമായ കാവ്യം രചിച്ചാലതു് ഒട്ടും സംഗതമാകയില്ല. ഒന്നാമതു വൃത്തങ്ങളുടെ കൂട്ടത്തിൽ വീരവൃത്തം ഏററവും കൂടുതൽ ഭവ്യവും ഭാരിക്കമുള്ളതുമാണു്. ലാക്ഷണികവും അപ്രചലിതവുമായ ശബ്ദങ്ങൾ അതിൽ നിഷ്പ്രയാസം ഇണങ്ങുമെന്നതുതന്നെ അനുകരണത്തിലെ ആഖ്യാനാത്മകമായ രൂപത്തിന്റെ മഹത്ത്വം കൂട്ടുവാൻ നിരപേക്ഷമായ സാധനമാകുന്നു. രണ്ടാമതു്, ലഘുഗുരുദ്വിമാത്രികവും, ഗുരുലഘുക്രമത്തിലെ ദ്വിമാത്രികവുമായ ചതുഷ്പദികൾക്കു് ഹൃദയത്തിൽ ഉത്തേജനം പകരുവാൻ സാമർത്ഥ്യമുണ്ടു്. ഒന്നാമത്തേതു്, കാര്യവ്യാപാരത്തെ വ്യക്തമാക്കുന്നു. രണ്ടാമത്തേതു്, നൃത്യത്തിനു കൊഴുപ്പു കൊടുക്കുന്നു. ഖൈരേമോൻ ചെയ്തതുപോലെ, അനേകം വൃത്തങ്ങൾ കൂട്ടികലർത്തുന്നതായാൽ, വെറും വൈരൂപ്യമേ സിദ്ധിക്കൂ. അതുകൊണ്ടു്, വീരവൃത്തമല്ലാത്ത വൃത്തത്തിൽ ആരുമേ മഹാകാവ്യം രചിച്ചിട്ടില്ല. ഞാൻ മുമ്പു പറഞ്ഞതുപോലെ, വിഷയത്തിന്റെ സ്വഭാവം സ്വയമേവ അനുരൂപമായ വൃത്തംതേടാൻ പ്രേരിപ്പിച്ചുകൊള്ളും.

4. കവി വചനം

ഹോമരസിന്റെ എല്ലാ ഗുണങ്ങളും പ്രശംസനീയമാണെങ്കിലും, ഒരു ഗുണം വിശേഷിച്ചു എടുത്തു പറയാതെ തരമില്ല. അനുകരണത്തിൽ കവി സ്വയം വഹിക്കേണ്ട പങ്കു് എത്രകണ്ടാണെന്നു അറിയാവുന്നവൻ മാത്രമേ കവി എന്ന പേർ അർഹിക്കുന്നുള്ളു. കവി സ്വയമേവ നന്നേ കുറച്ചേ സംസാരിക്കാവൂ! അയാൾ അനുകർത്താവല്ലെന്നു അപ്പോഴെ സിദ്ധിക്കൂ. മററു കവികൾ എപ്പോഴും മുമ്പോ വന്നുനില്ക്കും—വല്ല

പ്പോഴും വല്ലയിടത്തും മാത്രം അനുകരണം നിർവ്വഹിപ്പിക്കും. എന്നാൽ ഹോമറാസ് പ്രസ്താവനയായി വെറും കുറച്ചു വാക്കുകൾ ഉച്ചരിച്ചിട്ട്, ഉടൻതന്നെ സ്ത്രീയോ പുരുഷനോ ആയ ഏതെങ്കിലും പാത്രത്തെ രംഗത്തു തള്ളിവിടുകയാണു ചെയ്യുന്നതു്. തന്മൂലം ആരിലും സ്വഭാവശൂന്യത അനുഭവപ്പെടുന്നില്ല, ഓരോ പാത്രത്തിന്റേയും സ്വാതന്ത്ര്യമായ വ്യക്തിത്വം നിലനില്ക്കുകയും ചെയ്യും.

5. അത്ഭുതതത്ത്വം

ദുഃഖാന്തനാടകത്തിനും അദ്ഭുതതത്ത്വം ആവശ്യമാണ്. എന്നാൽ അദ്ഭുതം തോന്നിക്കുവാൻ അത്യന്തം അപേക്ഷിതമായ അടിസ്ഥാനം അസംഭാവ്യതയും അസംഗതത്വവുമാണല്ലോ. അതു മഹാകാവ്യത്തിലാണുള്ളതു്. എന്തുകൊണ്ടെന്നാൽ, അവിടെ അഭിനേതാവു് പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നില്ല. ഹെക്തോറെ പിൻതുടരുന്ന ദൃശ്യം രംഗഭൂമിയിൽ അവതരിപ്പിച്ചാൽ അതു അങ്ങേഅററം ഉപഹാസ്യമായിരിക്കയേ ഉള്ളു. അതിൽ ഗ്രീക്കുകാർ വെറുതെ നോക്കിനില്ക്കുന്നു, പിൻതുടരുന്നില്ല; അഖില്ലസ് അവരോടു് മടങ്ങിപ്പോരാൻ ആംഗ്യം കാണിക്കുന്നു. മഹാകാവ്യത്തിൽ ഈ ഭയങ്കരമായ അസാംഗത്യം ശ്രദ്ധാവിഷയമാകുന്നില്ല.

അദ്ഭുതസംഭവം എപ്പോഴും ആഹ്ലാദപ്രദംകൂടിയാണ്. ഓരോ വ്യക്തിയും, തന്റെ ശ്രോതാവിനെ കുതൂഹലപ്പെടുത്താൻവേണ്ടി, ഏതു കഥയും ഇഷ്ടംപോലെ നീട്ടി വലുതാക്കി കേൾപ്പിക്കാറുള്ളതു് ഇതിനു തെളിവാണ്.

6 കഥാവിസ്താരം

കൗശലപൂർവ്വം കളവ് പറയുന്ന കല മററു കവികൾ അഭ്യസിച്ചതും ഹോമറിൽനിന്നാകുന്നു. ആ കലയുടെ രഹസ്യം ഒരു ഹേത്വാഭാസത്തിൽ ഒളിഞ്ഞിരിക്കുന്നു. ഒരു സംഭവത്തോടൊന്നിച്ചു നടക്കുന്നതോ, നില്ക്കുന്നതോ ആയ വേറൊരു സംഭവം കണ്ടിട്ട്, രണ്ടാമത്തേതിനോടൊന്നിച്ച്, എപ്പോഴും ഒന്നാമത്തേതുമുണ്ടായിരിക്കുമെന്നു മനുഷ്യൻ ധരിച്ചുപോകുന്നു. അതിനാൽ, മനുഷ്യന്റെ മനസ്സ് രണ്ടാമത്തേതിന്റെ വാസ്തവികതയെ ആശ്രയിച്ച്, ഒന്നാമത്തേതിന്റെ വാസ്തവികത തെററിദ്ധരിക്കയും, അതിൽ വിശ്വസിക്കാൻ തയാറാകയും ചെയ്യുന്നു. ഓഡിസ്സേയിലെ നീരാടുന്ന ദൃശ്യത്തിൽ ഇതിന്റെ ദൃഷ്ടാന്തം കാണാവുന്നതാണ്.

7. സംഭാവ്യമായ അസംഭാവ്യതകൾ

അസംഭാവ്യമായ സംഭാവ്യതകളേക്കാൾ സംഭാവ്യമായ അസംഭാവ്യതകൾക്കു പ്രാധാന്യം കല്പിക്കുകയാണു കവി ചെയ്യേണ്ടതു്. അസംഗതമായ അംശങ്ങൾ ചേർത്തു് ദുഃഖാന്തനാടകത്തിന്റെ കഥാനകം നിർമ്മിക്കരുതു്. വിവേകബുദ്ധിക്കു സംഗതമായി തോന്നാത്തതെല്ലാം യഥാശക്തി പരിത്യജിക്കേണ്ടതാണ്. അല്ലെങ്കിൽ, 'ഓഇദിപ്പസി'ൽ ലായ്യസിന്റെ മരണത്തെപ്പററി നായകനു് അറിവില്ലാതിരിക്കുംപോലെ,

അവ തീച്ചയായും നാടകത്തിൻെറ കാര്യവ്യാപാരത്തിനുവെളിക്കു നില്ക്കണം. 'എലെക്ത്രാ'[7]യിൽ ദൂതന്മാരെക്കൊണ്ടു് പ്യൂഥിയിൻകളിക[8]ളെപ്പററി വിസ്തരിച്ചു പറയിക്കുംപോലെയോ, 'മ്യൂസിഡ്ഈ'യിൽ, ഒരുവൻ തേഗേൻ മുതൽ മ്യൂസിന്ദ വരെ യാത്രചെയ്തിട്ടും ആദ്യന്തം മൌനമവലംബിക്കുംപോലേയോ ഉള്ളസംഭവങ്ങൾ നാടകത്തിൽ കടന്നുകൂടാൻ ഇടയാകരുതു്. അങ്ങനെ ചെയ്യാതിരുന്നാൽ കഥാനകം നഷ്ടപ്പെട്ടുമെന്ന യുക്തി ഹാസ്യാസ്പദമാകുന്നു. ഒന്നാമതായി, അത്തരം കഥാനകം നിർമ്മിക്കയേ അരുതു്. രണ്ടാമതായി, അസംഗതമായതു് എങ്ങനേയോ കടന്നുകൂടിപ്പോയെന്നുവന്നാൽ, സംഭാവ്യമാണെന്നു തോന്നിക്കുമാറു്, അതിൻെറ രൂപം മാററി, വേണ്ടാത്തതാണെന്നിരുന്നാൽ പോലും സ്വീകാര്യമാകത്തക്കവിധം, ഇണക്കുകയാണു വേണ്ടതു്. ഓദ്യസ്സേഉസ്സിലെ അസംഗതമായ സംഭവങ്ങൾ പോലും നോക്കുക: ഓദ്യസ്സേഉസിനെ ഇഥാകാ തീരത്തു വിട്ടുകളകയാണു കവി ചെയ്യുന്നതു്. ഈ സംഭവം താണതരം കവിയാണു കൈകാര്യംചെയ്യുന്നതെങ്കിൽ എത്ര അസഹ്യമായ്ത്തരുമെന്നു വ്യക്തമാണല്ലോ. ഇവിടെ കവി നിറയ്ക്കുന്ന മററു കാവ്യസൌന്ദര്യത്തിനടിയിൽ ആ അസാംഗത്യം മറഞ്ഞുപോയി.

കാര്യത്തിൻെറ ഗതി നിലയ്ക്കുകയോ, സ്വഭാവത്തിൻെറ വ്യഞ്ജനനടക്കാതിരിക്കയോ ചെയ്യുന്നിടത്തു് പ്രയോഗിക്കുന്ന ഭാഷ അലംകൃതമായിരിക്കണം. നേരേ മറിച്ചു്, അത്യന്തം കമനീയമായ ശബ്ദയോജന, സ്വഭാവത്തേയും വിചാരത്തേയും മറയ്ക്കുള്ളിൽ പൊതിഞ്ഞു നിവത്തുമെന്നു് ഓത്തിരിക്കേണ്ടതാണു്.

നാലാം പുസ്തകം

വിമർശകരുടെ ആക്ഷേപങ്ങളും
അവയ്ക്കു സമാധാനം നൽകുമ്പോൾ
ദീക്ഷിക്കേണ്ട തത്ത്വങ്ങളും

1. ആധാരമായ സിദ്ധാന്തങ്ങൾ

വിമർശപരമായ പ്രശ്നങ്ങളും അവയ്ക്കുള്ള സമാധാനവും അവയുടെ ഉദ്ഭവസ്ഥാനം എങ്ങനെ ഇരിക്കുമെന്നും, എത്രയാണെന്നും താഴെ വിവരിക്കുംപോലെ നിർദ്ദേശിക്കാം.

ചിത്രകാരനേയോ, മററു് ഏതെങ്കിലും കലാകൃത്തിനേയോ പോലെ കവിയും അനുകർത്താവാകകൊണ്ടു്, അയാളുടെയും അനുകാര്യമായ വിഷയം അടുത്തു പറയുന്ന മൂന്നുതരം പദാർത്ഥങ്ങളിലൊന്നായിരിക്കയേ ഉള്ളു. അതായതു്, അവ എങ്ങനെ ആയിരുന്നുവോ, അല്ലെങ്കിൽ എങ്ങനെ ആകുന്നുവോ അങ്ങനേയോ; അഥവാ അവ എങ്ങനെ അറിയപ്പെടുന്നുവോ അല്ലെങ്കിൽ എങ്ങനെപറയപ്പെടുന്നുവോ അങ്ങനേയോ; അന്യഥാ, അവ എങ്ങനെ ഇരിക്കേണമോ അങ്ങനേയോ ആവാനേ തരമുള്ളു.

വ്യഞ്ജനയ്ക്കുള്ള സാധനം ഭാഷയാണു്. അതിൽ പ്രചലിതമോ, അപ്രചലിതമോ, ലാക്ഷണികമോ ആയ ശബ്ദങ്ങൾ പ്രയോഗിക്കാം. ഭാഷയിൽ രൂപാന്തരം വരുത്തുവാൻ കവികൾക്കു സ്വാതന്ത്ര്യമുണ്ടെന്നും നാം സമ്മതിക്കുന്നു.

കാവ്യത്തിലും രാജ്യതന്ത്രത്തിലും പാലിക്കേണ്ടതായ വിശുദ്ധതയുടെ മാനദണ്ഡം സമാനമല്ല. കവിതയുടേയും മററു കലകളുടേയും നികഷം വേറെവേറെയാണു്. കാവ്യകലയിൽതന്നെ രണ്ടുതരം ദോഷമുണ്ടാവാം; ഒന്നു തത്ത്വഗതം, മറെറാന്നു സാംയോഗികം. ഏതെങ്കിലും വിഷയവസ്തു ഒരുക്കിയതിൽപിന്നെ, ശേഷിക്കുറവു നിമിത്തം, കവി അതിന്റെ നേരായ അനുകരണം നിർവ്വഹിക്കാതിരുന്നാൽ അതു് കാവ്യത്തിന്റെ തത്ത്വഗതമായ ദോഷമായ്ത്തീരും. എന്നാൽ അനുപയുക്തമായ വിഷയം തിരഞ്ഞെടുത്തതാണു വൈഫല്യഹേതു എന്നു വരുമ്പോൾ അതു തത്ത്വഗതമായ ദോഷമാകയില്ല. ദൃഷ്ടാന്തത്തിനു്, കുതിര അതിന്റെ രണ്ടു വലതുകാലും ഒന്നിച്ചുയർത്തി ചാടുന്നതായി പ്രദർശിപ്പിക്കയോ, അഥവാ ചികിത്സാവിദ്യയിലോ, മററു ശാസ്ത്രങ്ങളിലോ, കലകളിലോ വിധിക്കു വിരോധമായ കുറവു വരുത്തി അവതരിപ്പിക്കയോ ചെയ്താൽ അതു് കാവ്യത്തിന്റെ തത്ത്വഗതമായ ദോഷമാകയില്ല.

വിമർശകന്മാർ ഉന്നയിക്കുന്ന ആക്ഷേപങ്ങൾക്കു സമാധാനം നല്കുവാൻ ഇപ്പറഞ്ഞ അടിസ്ഥാനത്തിൽ പരിചിന്തിക്കുകയാണ് ആവശ്യം.

2. കാവ്യകലയെപ്പററി.

ഒന്നാമതു്, കവിയുടെ കലയുമായി ബന്ധമുള്ള വിഷയമെടുക്കാം. കവി അസംഭവ്യം വർണ്ണിക്കുന്നുവെങ്കിൽ അതു് അയാളുടെ ദോഷംതന്നെ. എന്നാൽ മുമ്പു വിശദമാക്കിയതുപോലെ, കലയുടെ ലക്ഷ്യം അതിലൂടെ നേടാമെങ്കിൽ,—അതായതു് കാവ്യത്തിന്റെ ആ ഭാഗമോ, മററംശമോ പ്രഭാവമുളവാക്കുന്ന വിഷയത്തിൽ കൂടുതൽ തീവ്രമാകുന്നുണ്ടെങ്കിൽ—ആ ദോഷം ന്യായീകരിക്കാവുന്നതാണ്. ഹെക്ടറെ പിൻതുടരുന്ന ദൃഷ്ടാന്തം ഇവിടെയും സംഗതമാക്കാം. പക്ഷെ, കാവ്യകലയുടെ വിശേഷമായ നിയമങ്ങൾ ലംഘിക്കാതെ തന്നെ അങ്ങനേയോ, അതിനേക്കാൾ മെച്ചമായോ ഉള്ള രീതിയിൽ അതേ ലക്ഷ്യം നേടാൻ കഴിയുമെങ്കിൽ, ആ ദോഷം ക്ഷമ്യമാണെന്നു കരുതേണ്ട ആവശ്യമില്ല. എന്തുകൊണ്ടെന്നാൽ ദോഷങ്ങളിലെല്ലാം നിന്നു് ആവോളം അകന്നുനില്ക്കുകയാണു കവിയുടെ ധർമ്മം.

ഇതുമല്ല, ദോഷം കാവ്യകലയുടെ മൂലതത്വങ്ങളെ സംബന്ധിച്ചതാണോ, ഏതെങ്കിലും ആനുഷംഗികമായ വിഷയത്തെ മാത്രം സ്പർശിക്കുന്നതാണോ എന്നു പരിചിന്തിക്കയും വേണം. ഒരു ഉദാഹരണം പറയാം: മാൻപേടയ്ക്കു കൊമ്പില്ലെന്ന അറിവില്ലായ്മ, അതിന്റെ കലാശൂന്യമായ ചിത്രീകരണത്തോളം ഗൌരവമായ ദോഷമല്ല.

3. യാഥാർത്ഥ്യത്തെപ്പററി

ഇനി, യാഥാർത്ഥ്യം വർണ്ണിക്കുന്നില്ലെന്നതാണു് ആക്ഷേപമെങ്കിൽ, വർണ്ണ്യവസ്തു എങ്ങനെ ഇരിക്കേണമോ അങ്ങനെതന്നെയാണതിന്റെ രൂപമെന്നു്, വേണമെങ്കിൽ കവിക്കു സമാധാനം പറയാൻ കഴിയും. 'മനുഷ്യൻ എങ്ങനെ ഇരിക്കേണമോ, അവനെ അങ്ങനെയാണു ഞാൻ അവതരിപ്പിക്കുന്നതെന്നും മനുഷ്യർ എപ്രകാരമാണോ അവരെ അപ്രകാരം ഏഉരിപ്പിദേസ് പ്രദർശിപ്പിക്കുന്നു,എന്നും സോഫോക്ലേസ് പറഞ്ഞിട്ടുണ്ടു്. ഈ സമാധാനം സമുചിതം തന്നെ.

ആക്ഷേപം ഇപ്പറഞ്ഞ രണ്ടുതരത്തിലുമല്ലെങ്കിൽ, "ആ വസ്തു അപ്രകാരമാണെന്നു ലോകർ പറയുന്നു" എന്ന സമാധാനം മതിയാകും. ദേവതകളുടെ കഥയെപ്പററി ഇതേ പറയാൻ വഴിയുള്ളു. ആ കഥകൾ യാഥാർത്ഥ്യത്തിൽനിന്നു് ഉത്കൃഷ്ടമോ, യാഥാർത്ഥ്യത്തിനു് അനുരൂപമോ, അല്ലാതിരിക്കാം ഇതിനെപ്പററി ക്സേനോഫനെസ്[1] പറഞ്ഞതാണു പരമാർത്ഥമെന്നു തോന്നുന്നു: "എന്തോ ആയ്ക്കൊള്ളട്ടെ, അങ്ങനെതന്നെയാണു് പറയാവുള്ളതു്."

---

(1) ഈലിഅഡ് 1. 50

ഏതെങ്കിലും വിവരണം യഥാതഥ്യത്തെ അപേക്ഷിച്ച് ഇതു ക്ലിഷ്ടമല്പതയും വരാവുന്നതാണ്. "എങ്കിലും അതായിരുന്നു സത്യം." ഈലിയഡിൽ, നിദ്രാഗ്രസ്തരായ യോദ്ധാക്കളുടെ ആയുധങ്ങളെപ്പററി "കുന്തങ്ങൾ നേരെ നിവർന്നു നിലകൊണ്ടു" എന്നു പറഞ്ഞിരിക്കുന്നതു ദൃഷ്ടാന്തമായെടുക്കാം. ഇല്യൂരിയക്കാരിൽ ഇന്നു കാണാംപോലെയന്നൊ ആയിരുന്ന ആചാരത്തേയും നടപ്പ്.

4. പാത്രങ്ങളുടെ സംവാദം

ഒരു പാത്രം ചെയ്തതോ, പറഞ്ഞതോ കാര്യത്തിന്റെ നിലയ്ക്കു ശിഷ്ടമാണോ, ദുഷ്ടമാണോ എന്നു നിശ്ചയിക്കുവാൻ ആ കൃത്യത്തെയോ കഥനത്തെയോ മാത്രമാണ് പരീക്ഷിക്കേണ്ടതു്. അല്ലാതെ, കാവ്യദൃഷ്ട്യാ അതു നല്ലതാണോ, ചീത്തയാണോ എന്നു തീരുമാനിക്കേണ്ട ആവശ്യമില്ല. ആര്, ആരോട്, എന്തിനായി, എപ്പോൾ അപ്രകാരം ചെയ്തു അല്ലെങ്കിൽ പറഞ്ഞു എന്നു ആലോചിക്കയും വേണം. ഏതെങ്കിലും മഹനീയമായ നന്മ ഉണ്ടാവാനോ, വലിയ അനർത്ഥം വരാതിരിക്കാനോ വേണ്ടി അങ്ങനെ ചെയ്കയോ പറകയോ ചെയ്യേണ്ടും വരാം.

5. ഭാഷാപ്രയോഗം

ഭാഷയുടെ പ്രയോഗത്തിൽ വേണ്ടത്ര ശ്രദ്ധിച്ചാൽ മററു വൈഷമ്യങ്ങൾക്കു പരിഹാരം നേടാവുന്നതേയുള്ളു. 'ഊരേഅസ് മെൻപ്രോതോന്' (= കുതിരയ്ക്കും നായ്ക്കും വ്യാധി സംക്രമിച്ചു) (1) എന്ന സന്ദർഭത്തിൽ 'ഊരേഅസ്' എന്ന ശബ്ദം കവി പ്രയോഗിച്ചതു് കുതിര എന്ന അർത്ഥത്തിലല്ല, 'പടി കാക്കുന്നവൻ' എന്ന അർത്ഥത്തിലാണ്. "എഇദോസ് മെൻ എഉൻ കാകോസ്" (= കാണാൻ അയാൾ ഏറെ കുരൂപിയായിരുന്നു) (1) എന്നു ദോലോനെ[2] വർണ്ണിക്കുന്നതിൽ 'എഇദോസ്' എന്ന ശബ്ദത്തിന്റെ അർത്ഥം വികൃതമായ ദേഹം (കുരൂപം) എന്നല്ല; അയാളുടെ മുഖം ആഹ്ലാദരഹിതമായിരുന്നു എന്നേ അതിനർത്ഥമുള്ളു. എന്തുകൊണ്ടെന്നാൽ, ക്രേതാക്കാർ 'എഉഎയ്ദോസ്' എന്ന പ്രയോഗംകൊണ്ടു് 'പ്രസന്നമായ ആനന'മെന്ന ഭാവമാണു വ്യക്തമാക്കാറുള്ളതു്. അതിൻവണ്ണം, 'സ്ജേരെതെരോൻ ദെ കേരായിസ്' (= മദ്യം കടുകട്ടിയായി കലക്കു) (2) എന്നതിനു 'മദ്യം കൊഴുക്കെ കലക്കു' എന്നല്ല അർത്ഥം; "മദ്യം വേഗം ചേർക്കു" എന്നേ അതിനർത്ഥമുള്ളു.

ചിലപ്പോൾ വ്യഞ്ജന ഔപചാരികമായിരിക്കാറുണ്ടു്. "ഈ നിശയിൽ കൂടാരത്തിനകത്തു ശയിക്കുന്ന യവനനേതാക്കളായ മർത്ത്യരും, സ്വർഗ്ഗസദനത്തിൽ പള്ളികൊള്ളുന്ന ദേവതകളും എല്ലാവരും നിദ്രാദേവിയുടെ ആനന്ദസന്ദായകമായ വക്ഷസ്സിൽ മയങ്ങുന്നു." കവി തുടരുന്നു: "അവൻ തന്റെ ആശങ്കാകുലമായ ദൃഷ്ടി ത്രോജൻ മൈതാന

(1) ഈലിഅഡ് 10. 316
(2) ,, 9. 203

ത്തിലേക്കു പായിക്കവേ, വേണുവിൻേറയും പുല്ലാങ്കുഴലിൻേറയും നാദം മാറെറാലിക്കൊള്ളുന്നതുകേട്ടു് അമ്പരന്നു നിന്നുപോയി'' ഈ സന്ദർഭത്തിൽ 'എല്ലാ പേരുടേയും' എന്ന ഔപചാരികശബ്ദം 'അനേകം' എന്ന അർത്ഥത്തിൽ പ്രയോഗിച്ചിരിക്കുന്നു. 'എല്ലാപേരും' എന്നതു് 'അനേക'ത്തിൻെറ ഒരു ഉപഭേദമാണു്. ഇപ്രകാരം 'തനിയേ' (1) എന്നതും ലാക്ഷണികപ്രയോഗമാകുന്നു. മറെറല്ലാരേയുമപേക്ഷിച്ചു് (ഒരു വർഗത്തിൽപെട്ട എല്ലാററിലുംവെച്ചു് ഏറെ) പ്രസിദ്ധിയുള്ളവനെ ഏകൻ, 'തനിച്ചു നില്ക്കുന്നവൻ' (അദ്വിതീയൻ) എന്നു പറയാം.

അതുപോലെ, ഉച്ചാരണം അഥവാ സ്വരാഘാതംകൊണ്ടും സമാധാനം നല്കാം. ഥെസൊസിലെ ഹിപ്പിയസ് വൈഷമ്യം പരിഹരിച്ചതു്, "ദിദൊമെൻ ദെ ഓഇ എഉഹ്ഖൊസ് ഹരൈസ്ഥൈ'' (2) എന്നും "തോ മെൻ ഊ കതപ്യുഥേ താഇ ഓം ബ്രൊ" (3) എന്നുമുള്ള വരികളിലെ 'ദി ദൊമെൻ' ശബ്ദത്തിൽ (ദീ ദോമേൻ എന്നു) സ്വരാഘാതം വരുത്തിയും, ഈ ധ്വനിയെ മഹാപ്രാണമായ 'ഹു' എന്നു മാററിയുമായിരുന്നു

അല്ലെങ്കിൽ, വിരാമചിഹ്നംകൊണ്ടും വിഷമമില്ലാതാക്കാം. "മുമ്പു് അമരത്വമല്ലാതെ മറെറാന്നുമറിഞ്ഞിട്ടില്ലാത്ത വസ്തുക്കൾ ഇതാ പെട്ടെന്നു മർത്ത്യമായി—അമിശ്രിതം മിശ്രിതവും—" (4) എന്ന എംപെഡോക്ലേസിൽ പ്രയോഗിച്ചിരിക്കുന്നു.

കൂടാതെ, ദ്വ്യർത്ഥകമായ പ്രയോഗംവഴിക്കും സമാധാനം കാണാം. "പരോഖെ കേൻ ദേ പ്ലെഓന്യുക്സ്" (5) (=രാത്രി ഏറിയ ഭാഗവും കഴിഞ്ഞു) എന്നിടത്തു് 'പ്ലെഓ' (=ഏറിയ ഭാഗം) എന്ന ശബ്ദത്തിനു രണ്ടർത്ഥമുണ്ടു്.

അഥവാ ഭാഷയുടെ പ്രയോഗപാരമ്പര്യംകൊണ്ടു കാര്യം നേടാം. വെള്ളം ചേർത്ത ഏതു പേയത്തിനും 'ഓഇനോസ്' (വൈൻ=മദ്യം) എന്നു പേരുണ്ടു്. ദേവതകൾ മദ്യം കുടിക്കാറില്ല; എങ്കിലും, ഭാഷയിൽ നടപ്പുള്ള പാരമ്പര്യമനുസരിച്ചു്, 'ദീഇഓഇനോഖ്സ്യോ എഉഹിഎഇൻ' (=ദേവതയ്ക്കുവേണ്ടി മദ്യം പകരു) എന്നു് ഗെന്യുമേദെസ് പറയുന്നു (6) (ഇവിടെ ഓഇനോസിനു 'പാനകം' എന്നാണർത്ഥം). ഇപ്രകാരം ചെമ്പുപണിക്കാരെ ഖ്സല്ക്കെസ് (=ലോഹവേല ചെയ്യുന്നവൻ) എന്നു വിളിക്കാറുണ്ടു്; ഇതും ലാക്ഷണികമാണു്.

---

(1) ഈലിയദ് 18. 489
(2) ,, 2. 15
(3) ,, 23. 328
(4) 'മുമ്പു്' എന്നതിൻെറ ബന്ധം 'മിശ്രിത'ത്തിനോടോ 'അമിശ്രിത'ത്തിനോടോ?
(5) ഈലിയദ് 10. 252-3
(6) ഈലിയദ്. 20. 234

ശബ്ദത്തിൽ അർത്ഥത്തെ സംബന്ധിച്ച് അസാംഗത്യമുണ്ടെന്നു കണ്ടാൽ, പ്രകരണത്തിൽ അതിനു സംഗതമാകുന്ന എത്രെല്ലാം അർത്ഥമുണ്ടാകാമെന്ന് ആരായണം. ഉദാഹരണമായി, "തീറ് ഹെസ്ക്ലെതോ ഖ്സല്കോൺ എ (ഹെ) ഇങ്ക്ലോസ്" (= ചെമ്പുകൂന്തം അവിടെ തടയപ്പെട്ടു) (1) എന്നാപദ്യോക്തിയിൽ 'തടയുക' എന്നതിനു എന്തെല്ലാം അർത്ഥമുണ്ടെന്ന് അന്വേഷിക്കണം. അപ്പോൾ, 'പ്രതിരോധമുണ്ടായി' എന്നോ, 'വിഫലപ്പെട്ടു' എന്നോ ആണ് ചേരുന്ന അർത്ഥമെന്നു തെളിയും. നേരായ വ്യാഖ്യാനരീതി ഗ്ലൗകസ് പറഞ്ഞതിനു വിപരീതമാണ്. "നിരൂപകന്മാർ തിടുക്കത്തിൽ നിരാധാരമായ നിഷ്കർഷത്തിലെത്തുകയും, പ്രതികൂലമായ തീരുമാനമെടുക്കയും ചെയ്യതിൽ പിന്നെ, അതാണു ശരിയെന്നു ശാഠ്യം പിടിക്കുന്നു. അവർ ധരിച്ചതുതന്നെയാണു കവി പറഞ്ഞിട്ടുള്ളതെന്നു മുൻകൂട്ടി നിശ്ചയിച്ചുകൊണ്ട്, കവിവചനം തങ്ങളുടെ ധാരണയുമായി പൊരുത്തപ്പെടാതെ വരുമ്പോൾ, കാവ്യം ദോഷപൂർണ്ണമാണെന്ന് അവർ വിധി എഴുതുന്നു"—എന്ന് അദ്ദേഹം പറഞ്ഞിട്ടുണ്ട്. ഇകാരിഅസിന്റെ വിഷയത്തിൽ നടന്നതും ഇതുതന്നെ. അയാൾ 'ലക്കേദാഇമോനി'ക്കാരനാണെന്നു വിമർശകർ നിർണ്ണയിച്ചു. അതിനാൽ, അയാൾ ലക്കേദാഇമോനിൽ വെച്ച് തെലേമഖസിനെ കാണാൻ ഇടയാകാത്തതിൽ അവർ വിസ്മയംപ്രദർശിപ്പിച്ചു. എന്നാൽ, ഈ പ്രകരണത്തിൽ, കേഫല്ലേനിയാക്കാർ പറയുന്ന കഥയാണ് വാസ്തവം. 'ഓദ്യുസ്സേഉസ്' അവരുടെ ഇടയിൽ നിന്ന് ഏതോ സ്ത്രീയെ വേട്ടു. അവളുടെ പിതാവിന്റെപേര് ഇകാദിഅസ് എന്നായിരുന്നു—ഇകാരിഅസ് എന്നല്ലായിരുന്നു! അതിനാൽ, പ്രസ്തുതമായ ആക്ഷേപത്തിൽ സത്യത്തിന്റെ ഛായ ഉണ്ടെന്നു തോന്നിയാൽപോലും, അതു തെററിധാരണയിൽനിന്ന് ഉണ്ടായതാണെന്നു തീർച്ചയാണ്.

6. സംഭാവ്യതയുടെ സ്വരൂപം

പൊതുവേ, കലാപരമായ ആവശ്യമോ, ഭവ്യതരമായ സത്യമോ, പരമ്പരാപ്രാപ്തമായ വിശ്വാസമോ ആശ്രയമാക്കി അസംഭവത്തിന്റെ അംഗീകാരം സാധൂകരിക്കാവുന്നതുതന്നെ.

കലാപരമായ ആവശ്യത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം, സംഭവിച്ചതാണെന്നിരുന്നാൽ പോലും അസംഭാവ്യമാണെന്നു വരുകിൽ, സംഭവിക്കാവുന്ന അസംഭാവ്യത അതിനെക്കാൾ കൂടുതൽ യുക്തമാണ്. സേഉക്സിസ് ചിത്രീകരിച്ചതുപോലെയുള്ള മനുഷ്യരുണ്ടാവുക സംഭവിക്കത്തക്കതല്ല എന്നു വരാം. എന്നാൽ അതിനു നമ്മുടെ സമാധാനം ഇപ്രകാരമാണ്: "ശരി, പക്ഷെ അസംഭാവ്യമായതാണു കൂടുതൽ ഭവ്യതരം. മനസ്സിലിരിക്കുന്ന ആദർശരൂപം യഥാർത്ഥത്തെ അപേക്ഷിച്ച് അധികം ശ്രേഷ്ഠമായിരിക്കതന്നെ ചെയ്യും."

(2) ,, 20 . 272.

അസംഭാവ്യമായതിനെ സാധൂകരിക്കുവാൻ നാം ലോകമതത്തെ ആശ്രയിക്കുന്നു. അതുമല്ല, ചിലപ്പോൾ അസംഭാവ്യം വാസ്തവത്തിൽ അസംഭവമായിരുന്നേ തീരൂ എന്നില്ലതാനും. സംഭാവ്യതയ്ക്കു പ്രതികൂലമായ ഏതെങ്കിലും സംഭവമുണ്ടാകണമെന്ന ആഗ്രഹം നമ്മുടെ വിവേചനബുദ്ധിക്കു തന്നെയും സംഭാവ്യമാകുന്നു.

7. വിരോധപരിഹാരം

അന്യോന്യം വിരുദ്ധമാണെന്നു തോന്നുന്നവയെ തർക്കശാസ്ത്രസമ്മതമായ രീതി അവലംബിച്ചു പരീക്ഷിക്കയാണു വേണ്ടതു്. ഇതു കവി പറയാമോ?, ഈ സന്ദർഭത്തിൽ പറയണമോ?, ഈ വിശേഷമായ അർത്ഥത്തിൽ പറയണമോ?—ഇത്തരം പ്രശ്നങ്ങൾക്കു് കവിസ്വയം എന്തു സമാധാനം തരുന്നു എന്നും, ബുദ്ധിമാന്മാരായ അന്യർ അവയെ എന്തു അർത്ഥത്തിൽ ഗ്രഹിക്കുന്നു എന്നും നോക്കി വിരോധം പരിഹരിക്കാം.

8. അസാംഗത്യവും പാപാചരണവും

അസാംഗത്യവും പാപാചരണവും ഉൾക്കൊള്ളിപ്പാൻ തക്ക ആന്തരികമായ പ്രയോജനമില്ലെങ്കിൽ, അവ നിശ്ചയമായും നിന്ദനീയമാണു്. യൂറിപിഡിസിൽ ഐഗേയുസിന്റെ സാന്നിദ്ധ്യം അസംഗതവും, ഓരേസ്റ്റിസിൽ മെനെലാവുസിന്റെ അശിഷ്ടമായ വ്യവഹാരം ജുഗുപ്സാർഹവുമായ സമാവേശമാകുന്നു.

ഇങ്ങനെ വിമർശകന്മാരുടെ ആക്ഷേപങ്ങൾ അഞ്ചു ശീർഷകത്തിൽ അടങ്ങുന്നു: ഏതെങ്കിലും വിഷയം നിന്ദ്യമോ; ആക്ഷേപാർഹമോ ആണെന്നു വരണമെങ്കിൽ, അതു് അസംഗത(അസംഭവ)മോ, ധാർമ്മികദൃഷ്ട്യാ അഭദ്രമോ, അന്യോന്യവിരുദ്ധമോ, കലാപരമായ വിശുദ്ധതക്കു പ്രതികൂലമോ ആണെന്നു സിദ്ധിക്കണം. ഇവയ്ക്കു സമാധാനം മുകളിൽ വിവേചിച്ചു പന്ത്രണ്ടു വകുപ്പുകളിൽ അന്വേഷിക്കേണ്ടതാണു്.

അഞ്ചാം പുസ്തകം

മഹാകാവ്യത്തെക്കാൾ ഉത്കൃഷ്ടം
ദുഃഖാന്തനാടകമാണെന്നു്

1. സാമാന്യമായ താരതമ്യം

അനുകരണത്തിന്റെ രൂപഭേദമായ മഹാകാവ്യമോ, ദുഃഖാന്തനാടകമോ ഏതാണു ശ്രേഷ്ഠമെന്നു പ്രശ്നം ഇപ്പോൾ ശേഷിക്കുന്നു.

അധികം പരിഷ്കൃതമായ കലയാണു് ഉത്കൃഷ്ടമെന്നും, ഏതവസരത്തിലും സഹൃദയരായ പ്രേക്ഷകരെ ആഹ്ലാദിപ്പിക്കുന്ന കലയാണു് അധികം പരിഷ്കൃതമെന്നും വരുമ്പോൾ, എല്ലാ വിഷയങ്ങളേയും അനുകരിക്കുന്ന കല അത്യന്തം പരിഷ്കൃതമാണെന്നു സിദ്ധിക്കുമല്ലോ. അഭിനേതാക്കൾ സ്വയം എന്തെങ്കിലും ചമത്കാരം പ്രദർശിപ്പിച്ചില്ലെങ്കിൽ ഒന്നുമേ ഗ്രഹിക്കാൻ കെല്പില്ലാത്ത മൂഢന്മാരാണു് പ്രേക്ഷകരെന്നു ധാരണ നിമിത്തം, അവർ ഇടവിടാതെ പല പല ചേഷ്ടകളും കാണിക്കാറുണ്ടു്. ചക്രം ചുററിച്ചു് ആണെറിയുന്ന ദൃശ്യം പ്രദർശിക്കുമ്പോൾ, താണതരം പുല്ലാങ്കുഴൽവായനക്കാർ തങ്ങളുടെ ഉടൽ മുഴുവൻ കുലുക്കി, വില്ലുപോലെ വളച്ചു് വികൃതമാക്കി നട്ടംതിരിയുകയും, 'സ്കൃല്ലാ' അഭിനയിക്കുമ്പോൾ അവർ വൃന്ദഗായകരുമായി ഉന്തും തള്ളും നടത്തുകയുംചെയ്യാറുണ്ടു്. ദുഃഖാന്തനാടകത്തിലെ ദോഷമിതാണെന്നു പറക പതിവാണു്. അർവ്വാചീനരായ അഭിനേതാക്കളെപ്പററി പ്രാചീനകാലത്തെ അഭിനേതാക്കൾക്കുണ്ടായിരുന്ന അഭിപ്രായം തുലനംചെയ്തു നോക്കുക. കല്ലിപ്പിദേസിന്റെ അഭിനയം അസ്വാഭാവികവും അനിയന്ത്രിതവുമാണെന്ന കാരണത്താൽ, മ്യൂനിസ്കസ് അയാളെ 'കുരങ്ങെ'ന്നു വിളിച്ചു. പിന്ദരസിനെപ്പററിയും ഇതായിരുന്നു അഭിപ്രായം. പുതിയ അഭിനേതാക്കൾക്കു പഴയ അഭിനേതാക്കളോടുള്ള ബന്ധംതന്നെയാണു് പ്രായേണ ദുഃഖാന്തനാടകത്തിനു് മഹാകാവ്യത്തോടുള്ളതു്. അതുകൊണ്ടു് മഹാകാവ്യം ആസ്വദിക്കുവാൻ അധികാരികൾ സംസ്കാരസമ്പന്നരായ സാമാജികരാണെന്നു പറയാറുണ്ടു്. അതിൽ, ആംഗ്യഭംഗി പ്രദർശിപ്പിക്കേണ്ട ആവശ്യമില്ല. ദുഃഖാന്തനാടകം താണതരക്കാർക്കുള്ളതാണു്. ഇങ്ങനെ, ദുഃഖാന്തനാടകം അപരിഷ്കൃതമാകകൊണ്ടു്, അതിന്റെ നില മററതിൽ നിന്നു താണതാണെന്നു വന്നുകൂടുന്നു.

2· ദുഃഖാന്തനാടകത്തെപ്പററി വ്യർത്ഥമായ ആക്ഷേപം

എന്നാൽ, ഒന്നാമതു്, ഈ ആക്ഷേപങ്ങൾക്കുള്ള ബന്ധം കാവ്യകലയുമായല്ല; അഭിനയകലയുമായാണു്. താദൃശമായ ആംഗ്യാഭിനയം

മഹാകാവ്യം വായിക്കുമ്പോഴും നടക്കാറുണ്ടു്. സോസിസ്ട്രാറ്റസ് അങ്ങനെ ചെയ്യുമിരുന്നു. അതുപോലെ, ഓപന്തിയനായ (ഓപൂന്തിയാസ്) മ്നാസിതിയൂസ് ഗാനമത്സരമേളയിൽ അപ്രകാരം ചെയ്യുവന്നു.

രണ്ടാമതു്, എല്ലാ ആംഗ്യാഭിനയവും നിന്ദനീയമല്ല എല്ലാ തരം നൃത്യവും ഗർഹണീയമല്ലല്ലോ. നീചവർഗ്ഗത്തിൽപെട്ട നടന്മാരുടെ ചേഷ്ടിതങ്ങളെ മാത്രമേ നിന്ദിക്കാവൂ. കല്ലിപ്പിദേസിന്റെയും ഇന്നത്തെ മററു ചില അഭിനേതാക്കളുടേയും ദോഷമതാണ്. കുലടകളെ അനുകരിച്ചു് അഭിനയിക്കയാലാണവർ നിന്ദിതരാകുന്നതു്.

കൂടാതെ, ദുഃഖാന്തനാടകവും, മഹാകാവ്യത്തെപ്പോലെ, ആംഗ്യാഭിനയം കൂടാതെയും പ്രഭാവം ഉളവാക്കാറുണ്ടു്. കേവലം വായിക്കുന്നതുകൊണ്ടു് അതിന്റെ സ്പഷ്ടമായ പ്രഭാവം അനുഭവിക്കാൻ കഴിയും. ആ നിലയ്ക്കു്, മറെറല്ലാ വിധത്തിലും ദുഃഖാന്തനാടകം ശ്രേഷ്ഠമാണെങ്കിൽ മേല്പറഞ്ഞ ദോഷം അതിൽ അനിവാര്യമോ സഹജമോ അല്ലെന്നു തീർത്തു പറയാവുന്നതാണ്.

3. ഗുണദോഷനിരൂപണം

മഹാകാവ്യത്തിന്റെ തത്വങ്ങൾ മുഴുവൻ ഏതൊന്നിലുണ്ടോ, അതാണു വാസ്തവത്തിൽ ഉത്കൃഷ്ടതരം. താദൃശമായ വൃത്തംപോലും ദുഃഖാന്തനാടകത്തിൽ പ്രയോഗിക്കാം: സംഗീതവും രംഗസജ്ജീകരണവും നിരപേക്ഷമായ മഹത്വമുള്ള സഹായകതത്വങ്ങളാകുന്നു; തദ്വാരാ പ്രത്യക്ഷമായ ആനന്ദാതിരേകം സിദ്ധിക്കുന്നു. വായിക്കുമ്പോഴും, അഭിനയിക്കുമ്പോഴും, രണ്ടുപ്രകാരത്തിലും, അതു് അത്യന്തം വിശദമായ പ്രഭാവം ഉളവാക്കുന്നുണ്ടു്. എല്ലാററിലുമുപരിയായി, താരതമ്യേന ചുരുങ്ങിയ സമയത്തിനുള്ളിൽ കലാസിദ്ധി വരുത്തുവാൻ അതിനു കഴിവുണ്ടു്. വിസ്തൃതമായ കാലത്തിൽ ചിതറുന്ന തരളമായ പ്രഭാവത്തെ അപേക്ഷിച്ചു്, അനവച്ഛിന്നവും ഘനീഭൂതവുമായ പ്രഭാവം കൂടുതൽ ആഹ്ലാദകരമാകുന്നു. ദൃഷ്ടാന്തമായി, സോഫോക്ലേസിന്റെ ഈഡിപ്പസിനു്, ഇലിഅദിനുള്ളത്ര പരപ്പുണ്ടായാൽ, അതിന്റെ പ്രഭാവം നിലനില്ക്കുമോ?

ഒരു കാര്യം കൂടി പറയാം. മഹാകാവ്യത്തിൽ അത്രയൊന്നും ഐക്യം കാണാറില്ല. അനേകം ദുഃഖാന്തനാടകത്തിനു് ആവശ്യമുള്ള വിഷയവസ്തുക്കൾ ഏതു മഹാകാവ്യത്തിലും നിന്നു ലഭിക്കാമെന്നുള്ളതുതന്നെ ഇതിനു മതിയായ തെളിവാണ്. കവി അംഗീകരിക്കുന്ന കഥാസാമഗ്രിയിൽ ദൃഢമായ ഐക്യം ഉണ്ടാകണമെങ്കിൽ, അതു ചുരുക്കി പറഞ്ഞിരിക്കയാണു വേണ്ടതു്; ചിലപ്പോൾ അതു അങ്ങുമിങ്ങും മുറിഞ്ഞതും അപൂർണ്ണവുമാണെന്നുവരെ തോന്നാം. എന്നാൽ അതുതന്നെ മഹാകാവ്യത്തിന്റെ ശാസ്ത്രീയമായ ലക്ഷണമനുസരിച്ചു് വിസ്തൃതമാക്കേണ്ടതായി വരുമ്പോൾ, തീർച്ചയായും ക്ഷീ

ണിച്ചതും, ഇഴഞ്ഞു ഇഴഞ്ഞു നീങ്ങുന്നതും, ചിതറിക്കിടക്കുന്നതുമാണെന്നു അനുഭവപ്പെട്ടും. വിസ്താരം കൂടുന്തോറും ഐക്യത്തിനു കുറേയൊക്കെ ന്യൂനത ഉണ്ടാകാതിരിക്കയില്ല. ഈലിയാദിനും, ഓദ്യസ്സേ ഇന്നുകൾക്കും അനേകം ഭാഗങ്ങളുണ്ട്; ഓരോ ഭാഗത്തിനും അതാതിൻെറ നിശ്ചിതമായ വിസ്താരവുമുണ്ട്. ഇപ്രകാരം ഈ കാവ്യങ്ങളുടെ രചനയ്ക്കാധാരം അനേകം കാര്യങ്ങളാകുന്നു. ഇതാണു ഞാൻ പറഞ്ഞതിൻെറ താത്പര്യം. എന്നിരുന്നാലും, ഈ കാവ്യങ്ങളുടെ സംഘടിതരൂപമായ കഥാസംഭവം നിഃശേഷം ദോഷരഹിതം തന്നെ. ഇവയിൽ ഓരോ രചനയും സംഭവമാകുന്നത്ര ഒരേ കാര്യത്തിൻെറ സഫലമായ അനുകരണമാണെന്നതിൽ സംശയലേശമില്ല.

4. ദുഃഖാന്തനാടകത്തിൻെറ ഉത്കൃഷ്ടത

അതിനാൽ, ഏതുനിലയിലായാലും മഹാകാവ്യത്തെക്കാൾ ഉത്കൃഷ്ടമാണു ദുഃഖാന്തനാടകം. അതുമല്ലാതെ, കല എന്ന രൂപത്തിൽ അതു് അതിൻേറതായ കത്തവ്യവിശേഷം പരിപൂർണ്ണമായി നിറവേററുന്നുമുണ്ട്. മുമ്പു പറഞ്ഞതുപോലെ, ഓരോ കലയും സാംയോഗികമല്ലാത്തതും, വിശിഷ്ടവുമായ ആനന്ദം സൃഷ്ടിക്കുവാൻ സമത്ഥമാണെങ്കിൽ, ദുഃഖാന്തനാടകം, അതിൻെറ സാദ്ധ്യം തികച്ചും നേടുന്നതുകൊണ്ട്, ഉത്കൃഷ്ടതരമായ കലയാണെന്നു സുസ്പഷ്ടമാകുന്നു.

ദുഃഖാന്തനാടകത്തിൻെറയും മഹാകാവ്യത്തിൻെറയും സാമാന്യമായ രൂപം; അവയുടെ വേറെ വേറെ പ്രകാരങ്ങളും അംഗങ്ങളും; ശ്രേഷ്ഠവും നികൃഷ്ടവുമായ കവിതയ്ക്കു ആധാരമായ ഹേതുക്കൾ; നിരൂപകന്മാരുടെ ആക്ഷേപങ്ങൾ; അവയുടെ നിരാകരണം;—ഈ വിഷയങ്ങളെപ്പററി ഇതിലധികം വിസ്തരിക്കേണ്ട ആവശ്യമില്ലല്ലോ.[3]

*　*　*　*

കുറിപ്പുകൾ

ഒന്നാം പുസ്തകം

1. മഹാകാവ്യം = ഇപ്പൊപ്പോഇഅ (Epic). പുരാണങ്ങൾപോലെ യുള്ള ഉപാഖ്യാനങ്ങളടങ്ങിയ കഥാകാവ്യം. ഐതിഹാസികമോ, ദേവതകളെ സംബന്ധിച്ചതോ ആയിരിക്കും വിഷയം. സുദീർഘമായ കാവ്യശരീരം. ഷട്പദീചരണമാണു വൃത്തം. ഹോമെരൂസ് (Homer) രചിച്ച 'ഈലിഅദ്' (Iliad), ഓദ്യുസ്സെഇഅ (Odyssey) മുതലായവ ഈ വകുപ്പിൽ പെടുന്നു.

2. ദുഃഖാന്തനാടകം = ത്രാഗോദോഇഅ (Tragedy). ദുഃഖത്തിൽ പരിണമിക്കുന്ന ഗംഭീരമായ രൂപകം. ശോകപരിണാമകനാടകം, ദുരന്തനാടകം എന്നും പറയാറുണ്ട്. അതിഭയജനകമെന്ന അർത്ഥമുള്ള സംസ്കൃതശബ്ദമായ "ത്രാസദ"ത്തിന്റെ സജാതീയമാണോ മൂലശബ്ദം? ഗ്രീക്ക വാങ്മയത്തിലെ ഏററവും മഹത്വമുള്ള കാവ്യഭേദം. 'ത്രാഗോസ്' എന്ന ഗ്രീക്കശബ്ദത്തിന് 'അജം' എന്നർത്ഥമുണ്ട്. അജസമൂഹം (ആട്ടിൻ പററം) പോലെ വേഷംകെട്ടിയവരുടെ സമ്മിലിതഗാന (കോറസ്) ത്തിൽ നിന്നുണ്ടായതാണീപേരെന്നു ചിലർ. ബലിക്കല്ലിൽ നിറുത്തിയിരിക്കുന്ന ആട്ട് പ്രതിഫലമായി കിട്ടാൻവേണ്ടി, ചുററിനിന്ന് ആടുകയും പാടുകയും ചെയ്യുന്നവരുടെ നൃത്യഭേദത്തെ കുറിക്കുന്ന ശബ്ദമാണിതെന്നു മററു ചിലർ. പിന്നീട്, ശോകത്തിൽ പര്യവസാനിക്കുന്ന ഐതിഹ്യകഥകളുടെ നാട്യരൂപമെന്ന അർത്ഥത്തിൽ പ്രസിദ്ധമായി. സാമാന്യപരിചയത്തിനു നോക്കുക—

H. D. F. Kitto: Greek Tragedy: A Literary study (1954)
Gilbert Norwood. Greek Tragedy (1953)

3. പ്രഹസനം = കോമോഇദിഅ (Comedy) കോമോഇദോസ് = വിദൂഷകൻ, വിടൻ, ഹാസ്യനടൻ. 'കോമോസ്' = പ്രദർശിപ്പിക്കുക. അഓഇദോസ് = പാട്ടുകാരൻ. ഉത്സവകാലത്തു് ആൾക്കൂട്ടത്തെ രസിപ്പിക്കുവാനും ചിരിപ്പിക്കുവാനും വേണ്ടി ഹാസ്യപ്രധാനമായ പാട്ടു പാടി അഭിനയിക്കുന്നവരുടെ 'കളി'യാണു് 'കാമഡി. 'കോമേ' എന്നതല്ലാ, 'കോമാസ്' എന്നതാണ് കാമഡി ശബ്ദത്തിന്റെ മൂലം. അതിനാൽ അരിസ്റ്റോതേലെസിന്റെ നിർവചനം തെററാണെന്ന് ഇപ്പോൾ പൊതുവെ സമ്മതിക്കുന്നുണ്ട്. 'പൂരപ്പാട്ട്'പോലെ ശൃംഗാരഗാനങ്ങൾ 'അത്തിക'യിൽ തുടങ്ങിയെന്നും, ലൈംഗികമായ പ്രതീകം എഴുന്നള്ളിക്കുന്ന ഒരുതരം ഘോഷയാത്ര അതിലൊരു ചടങ്ങായിരുന്നുവെന്നും ചിലർ പറയുന്നു. 'വിടഭാഷ'യെന്നു സംസ്കൃതത്തിൽ പറയാറുള്ള

ഒരുതരം അശ്ലീലഭാഷ, ഭാണങ്ങളിലും മററും പ്രയോഗിക്കാംപോലെ, ഈ നാടകങ്ങളിൽ പ്രചുരമാണു്. നോക്കുക:—

G. Norwood: Greek Comedy. Katherine Lever: The Art of Greek Comedy. Lane Cooper- On Aristotelean Theory of Comedy.

4. താണ്ഡവഗീതം = ദെയത്തുറംബോസ് (ദൈത്തുറംബ്) (Dithy rambic Poetry). മദ്യദേവതയെ സ്തുതിച്ചുകൊണ്ടു്, ഉത്തേജിതരും ഉന്മത്തരുമായി, ആടി പാടി ആഹ്ലാദിക്കുന്ന ഉദ്ധതമായ സമൂഹഗാനം (വൃന്ദഗാനം) മുപ്പത്തഞ്ചു-നാല്പതു ആണ്ടു മുമ്പുവരെ കേരളത്തിൽ മലഞ്ചെരിവുകളിലും, പാടങ്ങളുടെ കരപ്പുറങ്ങളിലുംമററും പാർത്തിരുന്ന പുലയരുടെ ഇടയിൽ ഒരു രസകരമായ ചടങ്ങുണ്ടായിരുന്നു. ആയില്യംനാളിൽ ഒരു നേതാവിന്റെ അധീനതയിൽ ഒരു കൂട്ടം പുരുഷന്മാരും, സ്ത്രീകളും ഹിന്ദുദേവാലയങ്ങളുടെ തീണ്ടാദൂരത്തു് കൂടിനിന്നുകൊണ്ടു്, ഒരു ചെറിയ കുടത്തിൽ കള്ളു നിറച്ചു ഉയർത്തി പിടിച്ചുകൊണ്ടു ... ആ കുടത്തിനു ചുററും വളഞ്ഞു് ആടിക്കൊണ്ടും പാടിക്കൊണ്ടും ആനന്ദിച്ചിട്ടു് ഒടുവിൽ ആ മദ്യം പ്രസാദംപോലെ പകുത്തു കുടിക്കുമായിരുന്നു. അതിനോടുകൂടി നൂറുംപാലും വഴിപാടായി കൊടുപ്പാൻ പണം ക്ഷേത്രത്തിലെത്തിക്കും. സർപ്പകോപത്തിൽനിന്നു രക്ഷ നേടാൻ ചെയ്യുന്ന ചടങ്ങാണിതു്. ഈ നൃത്യം താണ്ഡവമാണു്. ഗ്രീസിലെ താണ്ഡവത്തിനും ഇതിനും സമാനതയുണ്ടെന്നു തോന്നുന്നു. ദേവതകളുടെ വേഷംകെട്ടി ആടുന്ന കളിയാണിതെന്ന ചില വിദ്വാന്മാരുടെ മതത്തിനു തെളിവുപോരാ. ജീവിതത്തിന്റെ ഹർഷാനുഭവത്തിൽ ലയിച്ച ജനസമൂഹത്തിന്റെ പ്രചണ്ഡമായ ജീവനോചരയിൽ നിന്നുണ്ടായ ഉല്ലാസപ്രകടനമാണിതെന്നു നീട്ഷേ പറയുന്നു. നോക്കുക:-

F. Nietzsche; The Birth of Tragedy
A. W. Pickard Cambridge: Dithyramb, Tragedy and Comedy
D. L. Page. A New Chapter in the History of Greek Tragedy

5. അതായതു്, സാധന(= ഉപകരണ)ത്തെ ആസ്പദിച്ചു് ശരിക്കു ചേരുന്ന പേരു് കാണുന്നില്ലെന്നു താത്പര്യം. കാവ്യത്തിന്റെ ഉപകരണം ഗദ്യമോ പദ്യമോ ആവാമെന്ന മതം ഭാരതീയരും സ്വീകരിച്ചിട്ടുണ്ടു്. " [ശബ്ദാർത്ഥൌ സഹിതൌ] കാവ്യം ഗദ്യം പദ്യം ച ദ്വിധാ" —

— ഭാമഹൻ: കാവ്യാലങ്കാരം 1-16

6. സോഫ്രോൺ (Sophron) ക്രി. മു. 460—420. സൈറാക്കൂസ്കാരൻ. അഗെതേക്ലസ് ദമെസിലസിന്റെ പുത്രൻ. പേരെടുത്ത ഒന്നാംകിട വിഡംബനകവി. വിഡംബന (വ്യംഗ്യ) കവിതയ്ക്കു സാഹിത്യപദവി ഉണ്ടാക്കിക്കൊടുത്ത കലാവിദഗ്ദ്ധൻ. യവനന്മാർ

നാട്ടുക്കൂട്ടം കൊണ്ടാടുമ്പോൾ ലോകവിനോദത്തിനായി വിഡംബന കാവ്യം പ്രയോജനപ്പെടുത്തി പോന്നു. ആരംഭകാലത്തു് വിടന്മാർമാത്രം ചൊല്ലുന്ന അശ്ലീലകവിതയായിരുന്നു. ആഹ്ളാദിതരായ ജനങ്ങൾ ലിംഗപ്രതിമ വഹിച്ചുകൊണ്ടു് ചെയ്യുന്ന ഘോഷയാത്രയിൽ വികട വേഷംകെട്ടി, കോമാളിയാട്ടമാടി, എഴുന്നള്ളത്തിനുമുമ്പെ വൃത്താകാരം ചമച്ചു്, ഇക്കൂട്ടർ ആടിയും, തുള്ളിയും, അത്യന്തം അശ്ലീലമായ ശൃംഗാരാഭിനയവും, ഹാസ്യപ്രകടനവും പ്രദർശിപ്പിച്ചുവന്നു. അന്നു ഇത്തരം രചനകൾ നടപ്പിൽ ഉണ്ടായിരുന്നു ജുഗുപ്സാവഹമായ ഈ രചനകളെ സക്രേറ്റാൻ സംസ്കരിച്ചു്, ഗംഭീരവും കലീനവുമായ ഹാസ്യവും വ്യംഗ്യവുമാക്കി ഉയർത്തി. പ്ലേറ്റോൻ (പ്ലേറോ) സൊഫ്രോനെ ബഹുമാനപൂർവ്വം സ്മരിക്കുന്നുണ്ടു്.

7. ക്സേനാർഖൊസ് (Xenarchus)കീർത്തിനേടിയ പ്രഹസനകാരൻ സിസിലിയ (= സിസിലി) യിലെ തത്ത്വജ്ഞാനിയും യായാവരനും. റോമിലും അലക്സാഡ്രിയായിലും അദ്ധ്യാപകനായിരുന്നിട്ടുണ്ടു്. അഗസ്റ്റസിൻെറ ഉററ മിത്രം. കലാരസികൻ. ഏതാനും അപൂർണ്ണരചനകളേ കണ്ടുകിട്ടിയിട്ടുള്ളൂ.

8. വിഡംബനം (Mime). ലാററിൻ –മീമസ്. പരിഹാസകൃതി. രചന ഗദ്യമാണു്. ദൈനന്ദിനജീവിതത്തിലെ ഏതെങ്കിലുമൊരു രംഗം പ്രദർശിപ്പിക്കുന്ന രൂപകമെന്ന അർത്ഥത്തിൽ ഈ പദം ആരംഭത്തിൽ പ്രയോഗിച്ചുവന്നു സിസിലിയിലെ ഡോറിയന്മാരിൽ ഈ കല ഉത്ഭവിച്ചുവെന്നു വിശ്വസിച്ചുവരുന്നു. സൊഫ്രോൻെറ എട്ടു വിഡംബനകാവ്യങ്ങളുടേയും, ഹേരോദാസിൻെറ ഏതാനും രചനകളുടേയും അംശങ്ങൾ കിട്ടിയിട്ടുണ്ടു്.

9. സൊക്രതേസ് (Socrates) വിശ്വവിഖ്യാതനായ ഗ്രീക്കതത്ത്വജ്ഞാനി. ക്രി. മു. 469–ൽ അഥേൻസിനടുത്തു് 'അലോപെകേ'യിൽ ജനിച്ചു. 'സൊഫ്രോണിസ്കസ്' എന്ന പ്രതിമാകാരൻേറയും 'ഫഎനാരേതെ' എന്ന സൂതികയുടേയും പുത്രൻ. പ്ലേതോൻെറ ഗുരു നാസ്തികത്വവും, നാട്ടാചാരവിരുദ്ധമായ തത്ത്വങ്ങളും പ്രചരിപ്പിച്ചു എന്ന കുററം സൊക്രതേസിൻെറ മേൽ ചുമത്തുകയാൽ അദ്ദേഹത്തിനു് വധശിക്ഷ അനുഭവിക്കേണ്ടിവന്നു ക്രി. മു. 399–ൽ വിഷം കുടിച്ചു മരിച്ചു. നോക്കുക:— Xenophon: Memorabilia, Symposium and Apalogy: Plato- Symposium, Crito, Phaedo and Apology- Aristophanes' Clouds- A B.usse- Sokrates. Berlin 1914 (ഗവേഷണാത്മകമായ വിവരണം)

10. ദ്വിമാത്രികവൃത്തം = ഇആംബോസ് (Iambic Metre) ദ്വ്യക്ഷരപാദ; രണ്ടുമാത്രയുള്ള വൃത്തരൂപം. പൂർവ്വാക്ഷരം ലഘു, പശ്ചിമാക്ഷരം ഗുരു. ആരംഭത്തിൽ ദേമേതേർ മതസമ്പ്രദായ (Demeter cult)വുമായി ബന്ധമുണ്ടായിരുന്ന വൃത്തവിശേഷം. 'ഞാൻ ആക്രമിക്കുന്നു'

എന്നാണു 'ഇന്ദംബോസി'ന്റെ ധാതു ഥനം. ദേമേതർ എന്ന ദേവതയാണു Robert Bridges ന്റെ (1905) ഒരു കവിതയുടെ വിഷയവും പേരും.

11. വിലാപഗാനം = എലേഗെയഇതു (Elegy) = പ്രരോദനകവിതകൾക്കു വിധിച്ചിട്ടുള്ള വൃത്തം (Elegiac Metre) ഷട്പദി (Hexametre) യും, പഞ്ചപദിയും (Pentametre) തിരിച്ചും മറിച്ചും പ്രയോഗിക്കുന്ന വൃത്തവിശേഷം കൂടുതൽ അറിവാൻ നോക്കുക:- Jebb- Primer of Greek literature- P- 50-52

12. മഹാകാവ്യം രചിച്ച ഹോമർ (Homer) മഹാകാവ്യത്തിനു നിഷ്കർഷിച്ചിരിക്കുന്ന വൃത്തം ഷട്പദി (Hexametre) യാണു. നോക്കുക:- Arnold- On Translating Homer-

13. എംപെദോക്ലേസ് (Empedocles) സിസിലിയിലെ അക്രഗസ്(അഗ്രിഗന്തം) നഗരവാസിയായ ശാസ്ത്രജ്ഞനും, തത്വജ്ഞാനിയും. ക്രി: മു: അഞ്ചാംനൂററാണ്ടിന്റെ ഒന്നാംകാലിൽ ജീവിച്ചിരുന്നുവെന്നു അനുമാനിക്കാം. പരമാണുതത്വവിശ്വാസി. രസകരമായ ചില ജീവശാസ്ത്രതത്വങ്ങൾ പ്രവചിച്ച പ്രതിഭാശാലി. ശരീരത്തിന്റെ അവയവങ്ങൾ വേറെ വേറെ ആയിരുന്ന പ്രഥമാവസ്ഥ കഴിഞ്ഞു, വൃക്ഷങ്ങളുടെ വേരുകൾ പോലെ, അവ രണ്ടാം അവസ്ഥയിൽ ഒന്നുചേർന്നു ദേഹമായി. അങ്ങനെ ഏകീകൃതമായ അവയവങ്ങളിൽകൂടുതൽജീവനശക്തിയുള്ളവ നിലനിന്നു, മററവ നശിച്ചു. എംപെദോക്ലേസിന്റെ ഈ മതത്തിൽ ഡാർവിൻ സിദ്ധാന്തത്തിന്റെ ബീജം കാണാം. പ്രഭാഷണകലയുടെ ആദിപ്രവർത്തകൻ, ഒരു മികച്ച അഭൗതികതത്വജ്ഞാനി. അദ്ദേഹത്തിന്റെ സർവ്വജ്ഞതയും അലൌകികമായ മേധാവിലാസവും കണ്ടിട്ടു ചിലർ അദ്ദേഹം ഒരു സിദ്ധനാണെന്നു കരുതിവന്നു. എത്നാ (Mt- Etna) യിലെ അഗ്നിശിഖരം കാണാൻ പോയി, അവിടെ വെച്ചു മൃതിയടഞ്ഞു. മില്ടന്റെ 'പാരഡയിസ് ലോസ്റ്റി'ലും എം. ആർനാൾഡിന്റെ 'എംപിദോക്ലേസ് ആൺ എത്നാ'യിലും ഈ സംഭവം വർണ്ണിച്ചിട്ടുണ്ടു. എംപെദോക്ലേസിന്റെ രചനകൾ ഷട്പദിവൃത്തമയമായ പദ്യത്തിലാണു. കുറച്ചു അംശങ്ങളേ കിട്ടിയിട്ടുള്ളു.

14. ഖെരേമോൻ (Chaeremon) ക്രി. മു. 4-ാംശതകത്തിൽ ജീവിച്ചിരുന്ന ദുഃഖാന്തനാടകകൃത്. ഖെരേമോന്റെ കൃതികളിൽ കാവ്യഗുണം സമൃദ്ധമാണു. കേവലം വായിക്കാൻ കൊള്ളാവുന്നവയാണവ—അഭിനയിക്കാൻ പററിയവയല്ല. നാടകവിഭാഗത്തിൽപ്പെട്ട ശ്രവ്യകാവ്യമാണെന്നു താത്പര്യം.

15. കേൻതാഉർസ് (Centaur). ഖെരേമോന്റെ ഒരു കൃതി. കേൻതാഉരൻ= കിന്നരൻ എന്നു സംസ്കൃതം. മനുഷ്യന്റെ ശരീരത്തിൽ കുതിരയുടെ തലയും കഴുത്തുമുള്ള ഐതിഹ്യപ്രസിദ്ധമായ ഒരു

വർഗ്ഗം. ഈ വർഗ്ഗം തെസ്സലിയിൽ പാർത്തിരുന്നവത്രെ. ഐക്ഷോൻ (യക്ഷോ) എന്ന ഗ്രീക്കുദേവതയുടേയും, നേഫലേ (=മേഘം)യുടേയും വംശജന്മാർ. ഗ്രീക്കപുരാണങ്ങളിൽ ഇവർ കിന്നരജാതിയാണെന്നു പറഞ്ഞുകാണുന്നു. "കിന്നരഃ * * സ്യാദശ്വമുഖഃ" എന്നു ഹാലായുധകോശം.

16. പോളിഗ്നോതൊസ് (Polygnotus) ക്രി. മു. 475—445 ഥ്റാസ്തീരത്തിനടുത്തു് പാറ നിറഞ്ഞ ഥാസോസ് എന്ന ദ്വീപിൽ ജനിച്ച ചിത്രകാരൻ. കലാസിദ്ധിയുള്ള പ്രതിഭാശാലി. ബഹുമതിയായി അഥേൻസ് പൌരത്വം ലഭിച്ചു. നഗരത്തിന്റെ ഗോപുരഭിത്തിയിൽ ത്രൗജ്ഞ (ട്രായി) യുദ്ധത്തിന്റെ ചിത്രം എഴുതി. അവയിൽ തുളുമ്പുന്ന കോമളവും, സജീവവുമായ ഭാവദീപ്തി അസാധാരണമാണു്. ഇതുകണ്ടു മുഗ്ധരായ അഥെൻസ്നഗരവാസികൾ ആ കലാവല്ലഭനു എത്ര വലിയ സമ്മാനവും നല്കാൻ ആഗ്രഹിച്ചുവെങ്കിലും അതൊന്നും സ്വീകരിപ്പാൻ അദ്ദേഹം ഇഷ്ടപ്പെട്ടില്ല. അന്നത്തെ നഗരഭരണസഭ അദ്ദേഹത്തെ പുലർത്താനുള്ള ഉത്തരവാദിത്വം ഏററു. അങ്ങനെ നിഷ്കാമമായി കലാസേവനംനിർവ്വഹിച്ച പോളൃഗ്നോതൊസ് അഥെൻസിലെ ആരാദ്ധ്യനും, ആജീവനം നാഗരികന്മാരുടെ 'നിധി'യുമായി വിജയിച്ചു: നീണ്ട കഥാനകങ്ങളും, ഇടയ്ക്കിടയ്ക്കു ഇണങ്ങുന്ന പ്രകൃതിദൃശ്യങ്ങളും, സജീവവും പ്രൌഢവുമായ സ്വഭാവം വ്യഞ്ജിപ്പിക്കുന്ന മുഖാകൃതികളും വരയ്ക്കുവാൻ അദ്ദേഹത്തിനുണ്ടായിരുന്ന കെല്പു് അസാധാരണമാണു്.

17. പൌസോൻ (Pouson) ക്രി. മു. 360—330. വിദഗ്ധനായ ചിത്രകാരൻ.

18. ദിഓന്യൂസിഅസ് (Dionysius) കലാസമുത്കർഷംനേടിയ വ്യംഗ്യചിത്രകാരൻ. അരിസ്റ്റോതേലെസിന്റെ അനുയായികളെ വ്യംഗ്യചിത്രത്തിലൂടെ പരിഹസിച്ചു. ആനന്ദസന്ദായകമായ ഉപഹാസചിത്രങ്ങൾ സഭ്യമായ രീതിയിലെഴുതാൻ കുശലൻ.

19. ക്ലെഓഫോൻ (Cleophon) അഥെൻസിലെ ദുഃഖാന്തനാടകകാരൻ. എഉരിപിദേസിന്റെ സമകാലീനൻ. അതിനാൽ ജീവിതകാലം ക്രി. മു. 480—406 ആണെന്നു ഊഹിക്കാം.

20. ഹേഗേമോൻ (Hegemon) ക്രി. മു. 471—401. അല്കിബിആദേസിന്റെ (Alcibiades) സമകാലീനനായ ശ്രേഷ്ഠകവി. ചൊടിയും രസവുമുള്ള വ്യംഗ്യമാണി കവിയുടേതു്. അനുകരണകവിത (=പാരഡി) എഴുതുന്നതിൽ വിരുതൻ. 'ജാഇജേന്തോമേകിആ' എന്ന പ്രഖ്യാതകവിതയുടെ രചയിതാവു്.

21. ദേലിഅദ് (Deliad) ഒരു പഴയ പ്രഹസനം

22. നികോഖാരസ് (Nicochares) പ്രാചീനരീതിയിലെ പ്രഹസനകൃത്

൨൩. ഗോളാക്ഷരാക്ഷസൻ— ക്യുക്ലോപ്സ് (Cyclops) ക്യുക്ലസ്= ചക്രം + ഓപ്സ് = കണ്ണ്. ചക്രം പോലെ വൃത്താകാരത്തിലുള്ള കണ്ണോടുകൂടിയവൻ. നെററിയുടെ നടുക്ക് വട്ടത്തിൽ ഒററക്കണ്ണു മാത്രമുള്ള ഈ ജന്തു ഏതോ വന്യപ്രദേശത്തുണ്ടായിരുന്നുവത്രെ. അതിനെ അനുകരിച്ച് സിസിലിയിലെ ദൈത്യന്മാക്ക് ഈ പേരിട്ടു. മനുഷ്യാകൃതിയുള്ള ഈ ജന്തു ഗ്രീക്ക് ഐതിഹ്യത്തിൽ പ്രസിദ്ധമാണ്. ഈ വർഗ്ഗത്തിൻെറ നേതാവായ പോളിഫേമസിൻെറ കഥ 'ഓദ്യസ്സേഇയ'യിലുണ്ട്. ഏഉരിപ്പിദേസിൻെറ ഒരു നാടകം ഈ പേരിൽ (ക്യുക്ലോപ്സ്) ഉണ്ട്. അതു് അത്യന്തം ഹാസ്യരസം നിറഞ്ഞ സുന്ദര രചനയാണ്.

൨൪. തിമോഥേഉസ് (Timotheos) ക്രി. മു. 446—357. 'മിലേത്തുസി'ലെ കവിയും ഗായകനും. വലിയ സാഹസിയും പ്രതിഭാശാലിയുമായ കലാകാരൻ. ആരംഭത്തിൽ ക്ലേശഭൂയിഷ്ഠമായ ജീവിതം നയിച്ചു. അദ്ദേഹത്തിൻെറ അസാധാരണമായ പ്രതിഭ അഥേൻസു വാസികളെ രോഷം കൊള്ളിച്ചു. അവർ അദ്ദേഹത്തിൻെറ പ്രദർശനങ്ങളെ അലങ്കോലപ്പെടുത്തി. അതിൽ ക്ഷുബ്ധനായ്തീന്ന തിമോഥേഉസിനു സാന്ത്വന നല്കിക്കൊണ്ടു ഏഉരിപിദേസ് പറഞ്ഞു: "വ്യാകുലപ്പെടാതിരിക്കൂ. ഏറെ താമസിയാതെ അഥെൻസിലെ എല്ലാ നാടകശാലകളിലും താങ്കളുടെ രചനകളെ പ്രകീർത്തിക്കുന്ന സ്തവം മാറെറാലികൊള്ളും." അങ്ങനെ സംഭവിക്കയും ചെയ്തു. (Lyra Graeca 3 v. Locb III- 283) തിമോഥേഉസിനു് തൻെറ ജീവിതകാലത്തുതന്നെ തൻെറ നാടകങ്ങളുടെ ലോകപ്രിയത നേരിട്ടുകണ്ടു് ആനന്ദിപ്പാൻ കഴിഞ്ഞു. ഈ നാടകങ്ങളിൽ കാവ്യഗുണവും, കഥാനകത്തിൻെറ സൌഷ്ഠവവും, അഭിനയത്തിൻെറ കൊഴുപ്പും ഇണങ്ങിയിരുന്നു. ഗ്രീക്കുസംഗീതത്തിൽ നല്ല പരിഷ്കാരം വരുത്തിയ ഗായകകവി, ഗ്രീക്കുവീണയ്ക്കു പതിനൊന്നുകമ്പികളുണ്ടാക്കി, നല്ല രാഗങ്ങൾ, നീണ്ടവർണ്ണങ്ങൾ, ആലാപം മുതലായവ ആവിഷ്കരിച്ചു. 'പെർസഏ' (Pers-ae) എന്ന കൃതി 1902 ൽ കണ്ടുകിട്ടി. സലാമിസിലെ യുദ്ധത്തിൻെറ ഗാനാത്മകമായ അനുഭവകഥനമാണതു്. ഡ്രൈഡൻെറ കൃതി (Dryden- Alexander's Feast) യിൽ തിമോഥേഉസിനെ സ്മരിക്കുന്നു.

൨൫. ഫിലോക്സേനസ് (Philoxenus) കൃതേരാക്കാരനായ സ്തോത്രകാരൻ. യശസ്വിയായ കവി. ക്രി. മു. 438—380. രചനകളിൽ ചില അംശമേ കിട്ടിയിട്ടുള്ളു. 'ക്യുക്ലോപ്സ്' എന്ന കൃതിയിൽ വീണാവാദനത്തിലൂടേ ഏകാകിഗാനം (Solo = ഏകവാദ്യസ്വരം) ആവിഷ്കരിച്ചു.

൨൬. സോഫോക്ലേസ് (Sophocles) അഥെൻസിലെ യശസ്വിയും അതിപ്രസിദ്ധനും കലാവിദഗ്ദ്ധനുമായ ദുഃഖാന്തനാടകകാരൻ. അഥേൻസിനടുത്തുള്ള കൊളോനസിൽ ഖഡ്ഗനിർമ്മാതാവിൻെറ പുത്രനായി ജനിച്ചു. അഥേൻസിൻെറ സുവർണ്ണകാലമായ 'പെരിക്ലീയൻയുഗ'

ത്തിൽ ജീവിച്ചു. പിതാവു് യുദ്ധോപകരണം ഉണ്ടാക്കി വേണ്ടത്ര ധനം രേഖരിച്ചതിനാൽ, അനാത്തെ പ്രഭുകുമാരന്മാൎക്കു ലഭിച്ചിരുന്ന വിദ്യാഭ്യാസ സൗകര്യം സോഫോക്ലീസിനു ലഭിച്ചു. പെരിക്ലീയൻ സമുത്കർഷത്തിൻെറ പ്രതീകമാണു് സോഫോക്ലീസിൻെറ ജീവിതവും രചനകളും. പ്രതിഷ്ഠയും, മാനവും നേടിയ നാടകകൃത്തായ ഐസ്ഖ്യലസിൻെറ എതിരാളി. ഒരിക്കൽ സൈമൺ മുതലായ ഒമ്പതു പരീക്ഷകരുടെ പരിഷത്തിൽ നടത്തിയ നാടകമത്സരത്തിൽ ഒന്നാംസമ്മാനം സോഫോക്ലീസിനും, രണ്ടാംസമ്മാനം ഐസ്ഖ്യലസിനും ലഭിച്ചു. ഇതു് സോഫോക്ലീസിൻെറ മഹാസാഫല്യമായിരുന്നു. പിന്നീടു്, ഗ്രീക്കു നാടകമണ്ഡലത്തിലെ ഏകഛത്രാധിപതിയായി ഏറെനാൾ വാണു. മേധാവിയും, പക്വമതിയും, സംയമിയുമായ അദ്ദേഹം തൻെറ വൃദ്ധാവസ്ഥവരെ നാടകം രചിച്ചുപോന്നു. എൺപതുവയസ്സായിട്ടും കാവ്യം രചിക്കാനുള്ള ശേഷിയും പ്രതിഭയും ക്ഷീണിച്ചിട്ടില്ലെന്നു് "ഫിലോക്തേററീസ്", "കൊളോനസിൽ ഈഡിപസ്" എന്ന രണ്ടു വിശിഷ്ടരചനകൾ തെളിയിക്കുന്നു. ഇവ അദ്ദേഹത്തിൻെറ അന്ത്യകാലരചനകളാണു്. ആകെ 120 നാടകങ്ങൾ രചിച്ചു എന്നു പ്രസിദ്ധി! അവയിൽ വെറും ഏഴേ കിട്ടിയിട്ടുള്ളു. സോഫോക്ലീസിൻെറ മുഖ്യമായ താല്പര്യം മനുഷ്യനിലാണു്. തൻെറ പാത്രങ്ങളെ അന്തശ്ചക്ഷുസ്സുകൊണ്ടു അദ്ദേഹം കണ്ടു. അതിനാൽ അവരിൽ യഥാൎത്ഥജീവിതം തന്മയമായി പകരുവാനും, കാവ്യത്തിനുമാത്രം കഴിയുംപോലെ, അവരെ പരമോത്കൎഷത്തിലെത്തിക്കുവാനും അദ്ദേഹത്തിനു കഴിഞ്ഞു. സോഫോക്ലീസ് വിശ്വസാഹിത്യത്തിലെ അനശ്വരവിഭൂതിയാണു്. വെള്ളത്തിൽ വീണു മരിച്ച ഷെല്ലിയുടെ കീശയിൽ സോഫോക്ലീസിൻെറ നാടകസംഗ്രഹം കണ്ടുവെന്നു കേൾവിയുണ്ടു്. ലസ്സിംഗ്, റേസൈൽ, മാത്യൂ ആർനാൾഡ് മുതലായവർ സോഫോക്ലീസിൻെറ ആരാധകന്മാരാണു്. **Sir R. Jebb** ഇംഗ്ലീഷിൽ പുറപ്പെടുവിച്ച സോഫോക്ലീസ് നാടകസംഗ്രഹം ശ്രേഷ്ഠമായ തർജ്ജമയാകുന്നു.

27. അരിസ്റ്റോഫേനസ് (Aristophanes) ക്രി. മു. 450—385. അഥൻസിലെ അതിപ്രശസ്തനായ പ്രഹസനകവി. അഥൻസിലെ 'ക്രുദഥെനഇഒൻ' എന്ന സ്ഥലത്താണു് മൂലകുടുംബം. തൻെറ സമകാലീനരായമിക്ക വലിയവരേയും ചിത്രീകരിച്ചുപ്രഹസനമെഴുതിയഈ ധീരകവിയുടെ ഹാസ്യം, യാഥാൎത്ഥ്യം ഹൃദയംഗമമാക്കുമാറു്, വ്യഞ്ജനാശക്തിയുള്ളതും തുളച്ചുകയറുംപോലെ തീക്ഷ്ണവുമാണു്. അക്കാലത്തെ രാഷ്ട്രീയനേതാക്കളെ നാടകവേദിയിൽ അവതരിപ്പിച്ചു പരിഹസിക്കുന്നതിൽ അരിസ്റ്റോഫേനസ് കാണിച്ച പാടവംവിസ്മയകരംതന്നെ. പ്രഹസനത്തിൻെറ സർവ്വോത്കൃഷ്ടമായ രൂപമാണു് ഗ്രീക്കു സാഹിത്യത്തിലുള്ളതെന്നു തെളിയിക്കുവാൻ പൎയ്യാപ്തമാണു് അരിസ്റ്റോഫേനസ് കൃതികൾ. പതിനൊന്നു രചന കണ്ടുകിട്ടിയിട്ടുണ്ടു്. പേലേപേനസ്സ്യയുദ്ധം തുടങ്ങിയതിൽപിന്നെ എഴുതിയവയാണവ. സോക്രട്ടീസിൻെറ വിദ്യാഭ്യാസപദ്ധതിയെപ്പററി അത്യന്തം രസകരവും കയ്പേറിയതുമായ വ്യംഗ്യംചമച്ചു.

ചില രചനകൾ പ്രച്ഛന്നനാമത്തിലാണു് പുറപ്പെടുവിച്ചതു്. അതിന്റെ കാരണം വ്യക്തമല്ല. അക്കാലത്തു ക്ലേഓൻ തന്റെ സർവ്വാധിപത്യത്തോടെ വിജയിക്കയായിരുന്നുവെങ്കിലും, ജനഭരണത്തിന്റെ കുറവുകൾ വിശദമാക്കിക്കൊണ്ടു് ക്ലേഓനെ പരിഹസിക്കുന്ന വിപ്ലവകരമായ വ്യംഗ്യകാവ്യം തന്റെ പേരു് വെളിപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ടുതന്നെയാണു് അരിസ്റ്റോഫേനസ് പ്രസിദ്ധം ചെയ്തതു്. ആ നാടകം, ക്ലേഓനു വിരുദ്ധമായി അതിനുമുമ്പു എഴുതിയ പ്രഹസനംപോലെ, വീണ്ടും, ഒന്നാം സമ്മാനം നേടി. അരിസ്റ്റോഫേനസിന്റെ അഥെൻസ് പൌരത്വം ഇല്ലാതാക്കാൻ ക്ലേഓൻ നന്നായിശ്രമിച്ചുനോക്കി—പക്ഷെ ഫലിച്ചില്ല. അഥെനി പൊതുഭരണത്തിന്റെ വൈഫല്യത്തിനു കാരണം ജനായത്തഭരണവ്യവസ്ഥയും, മതവിശ്വാസമില്ലായ്മയുമാണെന്നു അരിസ്റ്റോഫേനസ് വ്യക്തമാക്കി പോന്നു.

28. ചിഓനിദേസ് (Chionides) ക്രി. മു. 460-390 വരെത്തെ ദുഃഖാന്തനാടക കർത്താവു്

29. മഗ്നേസ് (Magnes) ക്രി. മു. 460—? ദുഃഖാന്തനാടക മത്സരത്തിൽ ഒന്നാംസമ്മാനം കരസ്ഥമാക്കിയ നാട്യകവി. ഗ്രീക്കുസാഹിത്യത്തിൽ ഭാവവ്യഞ്ജകമായ നൃത്യങ്ങൾക്കും പ്രഹസനകാരനായ അരിസ്റ്റോഫേനസിനുമിടക്കുള്ള കണ്ണി.

30. ഏപിഖാർമസ് (Epicharmus). കീർത്തിമാനായ പ്രഹസനകാരൻ. സിസിലിയിൽ മേഗരായിൽ ജനിച്ചു. ക്രി. മു. 600-500 നുമിടക്കു ജീവിതകാലം. ദോരിയൻവാമൊഴിയിൽ ഒരുതരം ആദിമ പ്രഹസനം രചിച്ചുവെന്നു പഴമക്കാർ പറയുന്നു. അതിൽ 'കോരസ്' ഇല്ല. വ്യക്തിപരമായ കഥാനകം സ്വീകരിക്കാതെ, സാമാന്യമായ പൊതുതാത്പര്യങ്ങളെപ്പററി അതിൽ പ്രതിപാദിച്ചിരുന്നു. അത്തിക് പ്രഹസനപ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ പ്രേരകൻ. അത്തിക് പ്രാകൃതഭാഷ കൈകാര്യം ചെയ്തുവന്നു. ഏപിഖാർമസിന്റെ പ്രതിമയ്ക്കുവേണ്ടി തിയോക്രിട്ടസ് (Theocritus) ഒരു പ്രശസ്തി എഴുതി. (ക്രി. മു. 270)

31. പേലോപോനൊസ്സേ (Peloponnesus). ഗ്രീസിന്റെ തെക്കേമുനമ്പിന്റെ ഒരു ഭാഗം. അവിടെ നടന്ന യുദ്ധം തന്റെ കാലത്തെ ഏററവും കടുത്ത പാതകമാണെന്നു അരിസ്റ്റോഫേനസ് എഴുതി. ക്ലേഓൻ മുതലായ രാജ്യതന്ത്രജ്ഞന്മാരാണു് അതിനിടയാക്കിയതെന്നു കവി ഘോഷിച്ചു.

32. കോമദേഇആ (Comedy) എന്ന ശബ്ദത്തിന്റെ നിരുക്തമാണു് പ്രകരണം. കോമോഇദീആ- > കോമോഇ = ഗ്രാമം. ദീമസ്- നഗരത്തിന്റെ അതിർത്തിയിലുള്ള കുഗ്രാമം. അരിസ്റ്റോതേലെസ് കൊടുക്കുന്ന ഈ നിർവ്വചനംവെറും അബദ്ധമാണെന്നു് ഇന്നു പണ്ഡിത

ന്മാർ തീരുമാനിച്ചിട്ടുണ്ട്. 'കോമോസ്' എന്നാണ് മൂലം, 'കോമോഇ' എന്നല്ല

33. ഈ സന്ദർഭവും കാവ്യവികാസപ്രകരണവും അരിസ്റ്റോട്ടിലിൻെറ 'അനുകരണസിദ്ധാന്ത'വുമായി പൊരുത്തപ്പെടുന്നില്ല. പ്രതിപാദനരീതി ഗംഭീരമല്ലതാനും. ഇവിടെ അനുകരണം വെറും പകർപ്പാണ്.

34. കാവ്യരചനയിൽ മുഖ്യം കവിയുടെ സ്വഭാവമാണ്. "സ്വഭാവോ മൂർദ്ധ്നി വർത്തതേ"—എന്നു കുന്തകൻ വക്രോക്തിജീവിതത്തിൽ.

35. മർഗീതെസ് (Margites) ഹോമറിൻെറ നഷ്ടപ്പെട്ട ഉപഹാസാത്മകമായ ഹാസ്യകാവ്യം. നായകൻ ഒരു മൂഢൻ (Margos). രചന ഹോമറിൻെറ തന്നെന്നു തീർത്തുപറവാൻ, അരിസ്റ്റോട്ടിലെന്യം സീനോ (Zeno) അല്ലാതെ, തെളിവില്ല. മാർഗോസ് = വിദൂഷകൻ. മർഗീതെസ് = വിദൂഷകകാവ്യം. ഇയംബിക് (വ്യംഗ്യോക്തി) എന്ന രചനാശൈലിയുടെ ആദർശമിതാണെന്നു കരുതിവരുന്നുണ്ട്.

36. അപവാദിവൃത്തം — Lampooning Measure = iambic metre = ഇയംബിക് വൃത്തം, വ്യംഗകാവ്യത്തിനു വിധിച്ചിരിക്കുന്നതു ഈ വൃത്തമാണ്.

37. ഈലിഅദ് (Iliad). ഹോമറിൻെറ പ്രസിദ്ധമായ മഹാകാവ്യം. ത്രോഇതൃ (ട്രായി) യുദ്ധമാണ് കഥാവസ്തു. 24 സർഗമുണ്ട്. Ilion (= ഇലിഓൺ) ട്രായിയുടെ വേറൊരു പേരാണ്. ഈലസ് (Ilus) നിർമ്മിച്ചതിനാൽ, ഈലസ്സ് ഉണ്ടാക്കിയ നഗരം, എന്ന അർത്ഥത്തിൽ ഇലിഓൺ നിഷ്പന്നമായി. അതിനെ സംബന്ധിച്ച കഥ ഈലിഅദ്.

38. ഓദ്യുസ്സേഇതൃ (ഓഡിസി)— Odyssey. ഹോമറിൻെറ രണ്ടാം മഹാകാവ്യം. ഓദ്യുസ്സേഉസിൻെറ ജീവിതത്തിലെ 24 ധീരകൃത്യങ്ങൾ വിവരിക്കുന്ന സാഹസകാവ്യം. സാമുവൽ ബട്ട്ലറുടെ അഭിപ്രായത്തിൽ ഇതെഴുതിയതു ഹോമറല്ല—ഒരു നാരിയുടെ കൃതിയാണിതു്. Samual Butler- The Authoress of the Odyssey. (1897)

39. ലൈംഗികഗീതം (Phallic Songs). അവന്ധ്യാത്വം (fertility) പ്രചോദിപ്പിക്കാനുദ്ദേശിച്ചുകൊണ്ടു നടത്തുന്ന ഘോഷയാത്രയിൽ പാടിവന്നതാണിവ. പുരുഷലിംഗം (ഫല്ലൊസ് = Phallus) പ്രതിമാരൂപത്തിൽ വഹിച്ചുകൊണ്ടു കൂട്ടയാത്രയായി ജനസമൂഹം മുന്നോട്ടു നീങ്ങുന്ന ഉത്സവം പ്രാചീനഗ്രീസിൽ നടപ്പുണ്ടായിരുന്നു.

40. ഐസ്ഖ്യുലസ് (Aeschylus) ക്രി. മു. 525–456. മികച്ച ദുഃഖാന്തനാടകകാരൻ. അഥേൻസിനടുത്തു് എൽ‌യൂസിസിൽ ജനിച്ചു. ക്രി. മു. 468–ൽ ഐസ്ഖ്യുലസിനെ സോഫോക്ലേസ് തോല്പിച്ചു.

തന്മൂലം അപമാനിതനായി അഥേൻസുവിട്ടു. പരിഹാസനാടകങ്ങളുൾപ്പെടെ 90 നാടകങ്ങളുടെ കർത്താവ്. അവയിൽ 7 മാത്രമേ കിട്ടിയിട്ടുള്ളു. ക്രി. മു. 458-ൽ 'ഒരേസ്റ്റേഇഅ' എന്ന നാടകത്തിന് വീണ്ടും ജയിച്ചു. ദുഃഖാന്തനാടകത്തിന്റെ രചനാവിധിയിലും, അഭിനയത്തിലും ഗണ്യമായ മാററം ആവിഷ്കരിച്ചതിനാൽ, 'ദുഃഖാന്തനാടകത്തിന്റെ ജനയിതാ'വെന്ന പേർ നേടി. രീതി സജീവവും, ഊർജ്ജസ്വലവും, അലംകൃതവുമാണ്. ഐസ്കിലസിനെപ്പററി അരിസ്റ്റോഫനിസിന്റെ "മണ്ഡൂകങ്ങൾ" (ബത്രക്കോയി = Frogs) എന്ന പ്രഹസനത്തിൽ വ്യംഗ്യം കാണുന്നുണ്ട്.

41 വിഷമശബ്ദശയ്യ = ബ്ളാങ്ക്‌വർസ് — പദ്യപ്രകരണത്തിൽ വൃത്തനിയമമനുസരിക്കാത്ത ധ്വനി എന്നർത്ഥം.

42 ട്രോക്കെഇക് ടെട്രാമീററർ (Trochaic tetrametre) ഗുരു+ലഘു എന്ന ക്രമത്തിലുള്ള പാദം. പാദം = ഫൂട്ട് = ട്രോകി. സ്വരസംസർഗ്ഗമുള്ള ഏററവും ചെറിയ ഭാഗമാണ് പാദം. See E. A· Sonnenschein- What is Rythm (1925) U von Wilamowtiz ·Moellendorff Griechische Verskunst.[1921] ഗ്രീക്കുവൃത്തങ്ങളേയും വേദമന്ത്രങ്ങളുടെ ഛന്ദസ്സുകളേയും സംബന്ധിച്ച തുലനാത്മകമായ അദ്ധ്യയനത്തിനു നോക്കുക: Antoine Meillet, Les Origines indoeuropeennes metres grecs, (Paris 1923)

43. ടെട്രാമീററർ — ചതുഷ്പദി. പാദം = (സംസ്കൃതി = അടി?) ചരണമല്ല; ഇംഗ്ലീഷിലെ foot· (The smallest possible section of rhythmic language, is called a foot; it is a group of syllables· completely expressing a rhythmical relation, yet incapable by itself, of producing metre)

44. അർക്കോൻ(Archon)—പ്രാചീനഗ്രീസിലെ നഗരപാലൻ. അർക്കെഇൻ (= ഭരിക്കുക) എന്ന മൂലത്തിൽനിന്ന്. അഥേൻസിലെ 'മുഖ്യമജിസ്ട്രേട്ട്'. മരണംവരെ ആ സ്ഥാനത്തിരിക്കാനുള്ള അധികാരത്തോടുകൂടി നിയുക്തൻ. ആ അധികാരം പിന്നീട് ഒരു സീമിതമായ കാലാവധിവരെ നിയന്ത്രിതമായി. സോളന്റെ കാലത്തിനുശേഷം ഒമ്പതു മജിസ്ട്രേട്ടുമാരിൽ മുഖ്യന് ആ പേരു കിട്ടി. ഉത്സവചടങ്ങുകളിൽ, പൊതുജനങ്ങളുടെ ആവശ്യത്തിനായി, നാടകമഭിനയിക്കുന്നതിന് ആജ്ഞാപിക്കുന്നതു് അർക്കോനാണ്. (അർക്കോൻ- ▷ അരചെൻ- ▷ അരചൻ- ▷ രാജൻ ഈ ശബ്ദങ്ങൾക്കു് ഏകഗോത്രതയുണ്ടോ?)

45. എപ്പിക്കാർമസ് (Epicharmus) ക്രി. മു. അഞ്ചാംശതകം. "എപ്പിക്കാർമസും ഫോർമിസു (Phormis) മാണ് ഒന്നാമതായി പരിഹാസകഥകൾ ആവിഷ്കരിച്ചതെ"ന്നു ചില പതിപ്പുകളിൽ ക്കൂട്ടലായി പഠിച്ചുകാണുന്നു.

46. ക്രേറസ് (Crates) ക്രി. മു. 470-ൽ ജീവിച്ച പ്രഹസന കവി. വ്യക്തിപരമായ ആക്ഷേപങ്ങളും ലാളനകളും വിഷയമാക്കി വന്ന പ്രഹസനകാവ്യപ്രസ്ഥാനത്തെ അതിന്റെ താണനിലയിൽ നിന്ന് ഉദ്ധരിച്ച്, അതിൽ ദൈനന്ദിനജീവിതത്തിലെ സാമാന്യ തത്ത്വങ്ങൾക്ക പ്രധാനസ്ഥാനം കൊടുത്ത കലാസമുദ്ധാരകൻ. ലളിതവും സ്വാഭാവികവുമായ ശൈലിയിൽ കാവ്യം രചിച്ച് അഥേൻസിൽ പൂൎണ്ണസാഫല്യം നേടിയ കലാശില്പി. ക്രി. മു. 450 ലെ കാവ്യമത്സരത്തിൽ ഒന്നാം സമ്മാനം വാങ്ങി.

47. "സൂൎയ്യന്റെ ഒരു സംക്രമണംവരേയോ അഥവാ കുറേക്കൂടുതൽ നേരത്തോളമോ" — എന്ന S. H. Butcher. Aristotle's Theory of Pee try and Fine Art. P. 290—291 ഇല് അരിസ്റ്റോട്ടലെസ്സ് വിധിരൂപത്തിൽ നിഷ്കർഷിക്കുന്ന വചനമാണെന്ന തെററിധരിക്കരുത്. നിലവിലിരിക്കുന്ന നടപ്പ് ആവൎത്തിക്കുക മാത്രമാണ് ഇവിടെ ചെയ്തിരിക്കുന്നത്. ഈ കാലസീമ നാടകവേദിയിൽ നടക്കുന്ന കാൎയ്യ വ്യാപാരത്തേയും അഭിനയത്തേയും ആശ്രയിക്കുന്നു. "യഥാസാദ്ധ്യം സൂൎയ്യന്റെ ഒററയാത്രയ്ക്കു വേണ്ടതുയോ, അതിന് അടുത്തുവരെ എത്തുന്നതുയോ നേരം" എന്ന Bywater. P. 34. അരിസ്റ്റോട്ടലൊസിന്റെ ഈ വാക്യത്തെ മുറയ്ക്കു വ്യാഖ്യാനിച്ച് "ഐക്യത്രയം" (Three Unites) വരെ എത്തിച്ച പാശ്ചാത്യവിദ്വാന്മാരുടെ കല്പനാശക്തിയുടെ ചരിത്രം അത്യന്തം മനോരഞ്ജകമാണ്. ഗിറാൽഡിശിൻത്യോ (Graldi Cinthio) ആണെന്ന തോന്നുന്നു, ആദ്യമായി 'ഒരുദിവസമോ അല്പം കൂടുതൽ സമയമോ ദുഃഖാന്തനാടകത്തിന് ആവശ്യമാ'ണെന്ന പറഞ്ഞത്. "സൂൎയ്യന്റെ ഒരു യാത്ര (സംക്രമണം = revolutoin)" എന്നതിനൎത്ഥം പന്ത്രണ്ടുമണിക്കൂറാണോ, അതോ ഇരുപത്തിനാലുമണിക്കൂറോ എന്ന ചച്ച് ഉന്നയിച്ചയാൾ റാബർട്ടെല്ലോ (Robertello) ആണ്. എന്നിട്ട്, നമുക്ക രാത്രി ഉറങ്ങേണ്ടതിനാൽ പന്ത്രണ്ടുമണിക്കൂറാണതിന്റെ നിഷ്കൃഷ്ടമായ അർത്ഥമെന്ന തീരുമാനിച്ചു. മഗ്ഗി (Maggi) യുടെ വ്യാഖ്യാനമാണടുത്തത്. കാലൈക്യം (Unity of time) എന്നതിനൎത്ഥം ദേശത്തിന്റേയും കാൎയ്യത്തിന്റേയും അളവനുസരിച്ചിരിക്കണമെന്ന മഗ്ഗി വാദിച്ചു. നാടകത്തിൽ ഈജിപ്തിലേക്ക് അയച്ച സന്ദേശവാഹകൻ (ദൂതൻ) രണ്ടോമൂന്നോ മണിക്കൂറിനുള്ളിൽ മടങ്ങിവന്നതായി രംഗമണ്ഡപത്തിൽ അവതരിപ്പിച്ചാലതു് പ്രേക്ഷകരിൽ ഉപഹാസമുണ്ടാക്കാതിരിക്കുമോ? ഈ തൎക്കം എത്ര ദയനീയമായ പരിഹാസത്തിലെത്തിക്കുമെന്ന സ്പിംഗാൻ (Dr. Spingarn) എടുത്തുകാണിച്ചു. സ്കെലിഗർ (Scaliger) നാടകത്തിന്റെ അഭിനയകാലം ആറുമുതൽ എട്ടുവരെ മണിക്കൂറിൽ ഒതുക്കുന്നു. പ്രേക്ഷകരുടെ മനസ്സിന് എത്ര ദൂരവും എത്രകാലവും, സാധാരണ മനുഷ്യശരീരത്തിനു കഴിയുന്നതിലും ചുരുങ്ങിയ നിമിഷങ്ങൾക്കുള്ളിൽ, ഗ്രഹിക്കാൻ സാമർത്ഥ്യമുണ്ടെന്ന് അദ്ദേഹം വ്യക്തമാക്കി. കാസ്റ്റൽവെട്രോ (Castelvetro) 1570 ൽ 'പൊയററിക്സ്' പുറപ്പെടുവി

ച്ചതിൽ, ദേശൈക്യത്തെ ആസ്പദിച്ചാണ് കാലൈക്യം എന്ന പറഞ്ഞിട്ട് പ്രദർശനപ്രദേശം നാട്യവേദി (stage) ആകയാൽ, കാലം പ്രേക്ഷകർക്ക് സഹിക്കത്തക്കതായ 12 മണിക്കൂറാകണമെന്ന സ്ഥാപിച്ചു. L· Castelvetro: Poetica d' Aristotle 1576-ൽ ഇങ്ങനെ എഴുതുന്നു. 'But Aristotle might have well seen that in tragedy and in comedy the plot contains a single action or two, which, because of mutual interdependence can be considered one· and rather the one person than of a people, not because the plot is not fitted to contain more actions, but because the space of time, at the most twelve hours· in which the action is represented, do not permit a multitude of actions, or in deed action of a people, indeed, very often, do not permit an entire action, if the action is somewhat long" ഇങ്ങനെ വ്യാഖ്യാനിച്ചിട്ട്, കാസ്റ്റൽവെട്രോ, യഥാർത്ഥത്തിൽ നാട്യാഭാസികത (dramatic illusion) നഷ്ടപ്പെടുത്തി എന്ന മാത്രമല്ല കാലത്തിന്റെയും സ്ഥലത്തിന്റെയും അസത്യമായ അലികത സുരക്ഷിതമാക്കാൻവേണ്ടി കാര്യവ്യാപാരത്തിന്റെ ഐക്യം (unity of action) എന്ന അരിസ്റ്റോട്ടലിന്റെ സിദ്ധാന്തം കളഞ്ഞുകുളിക്കുകകൂടി ചെയ്തു. നോക്കുക-Spingaran Literary Criticism in the Renaaisance (1899) (P 99) Barrett Clerk European Theories of the Drama- An Anthology from Aristotle to the present day· Gustav Freytag· Die Technik des Dramas 1863-tr: by E; J Mac Ewan; The Technique of the Drama.

രണ്ടാംപുസ്തകം

1 രേചനം (Katharsis) (=Purgation?) വിശുദ്ധീകരണമെന്നർത്ഥം യുക്തമല്ലെന്ന മതമാണിപ്പോൾ പൊതുവേ സ്വീകരിച്ചു കാണുന്നതു്. വികാരങ്ങളെ പുറംതള്ളുകയോ, വികാരങ്ങളുടെ ഗുണത്തിൽ മാററംവരുത്തുകയോ അല്ല രേചനം. രേചനംകൊണ്ടു മാറുന്നതു്, ദുഃഖാന്തനാടകംവഴി മാറുന്നതു്, വികാരങ്ങളോടുള്ള ആത്മാവിൻെറ നിലപാടാണു്. കരുണയും ഭയവും അനുഭവിക്കുന്നതു് ആത്മാവാണല്ലോ. ആ അനുഭവം ആത്മാവിൽ വിക്ഷേപമല്ല ഉണ്ടാക്കാവുന്നതു്, പിന്നെയോ? അപ്പോൾ ആത്മാവു് ശാന്തമാകുന്നു; ആത്മാവിൽ ആതതി,(tension) അയഞ്ഞിട്ടു്, ഒരുതരം നിർലേപത നേടുംപോലെ തോന്നിക്കും. അരിസ്റ്റോട്ടെലെസിൻെറ ഈ സന്ദർഭം അത്യന്തം സാരഗർഭമായ ഒററ വാക്യമാണല്ലോ. ഇതിൻെറ വ്യാഖ്യാനത്തിനു നോക്കുക: Ingram Bywater: Aristotle on the Art of Poetry p 152 ff· [Oxford 1909] Barrett H· clark Ed. European Theories of Drama: art. by John Gassner: Catharsis and the Modern Theatre [1947 N. Y.]

2. സെഉക്സിസ് (Zewxis) സിസിലിയിലെ 'ഹേരക്ലിയ'ക്കാരനായ ചിത്രകാരൻ. മഹായശസ്വി. ക്രി. മു 469-ൽ ജീവിച്ചിരുന്നു. നാരീസൗന്ദര്യം ചിത്രീകരിക്കുന്നതിൽ അതിനിപുണൻ. ഹെലൻെറ ചിത്രം ഹേരായിലെ ദേവാലയത്തിൽ എഴുതി· സമകാലീനരായ ചിത്രകലാകാരന്മാരെ പരാജയപ്പെടുത്തി. ഒരു വൃദ്ധയുടെ ഹാസ്യചിത്രം വരച്ചിട്ടു അതിൻെറ ഭാവവ്യഞ്ജനയിൽ മതിമറന്നു്, അതു നോക്കി ചിരിച്ചു ചിരിച്ചു മരിച്ചു എന്നാണു് ഐതിഹ്യം.

3. നാടകത്തിൻെറ അഭിനയാധിഷ്ഠിതമായ രൂപമല്ലാതെ, അതിൻെറ പാഠ്യമെന്ന സ്വരൂപമാണിവിടെ സ്മരിക്കുന്നതു്. "അവസ്ഥാനുകൃതിർനാട്യം, രൂപം ദൃശ്യതയോച്യതേ; രൂപകം തത്സമാരോപാത്" —ദശരൂപകം. 1.7 (= ഭാവതത്ത്വത്തിൻെറ അനുകരണമാണു നാട്യം. അനുകരണം സ്വരൂപമായി പ്രദർശിപ്പിക്കുമ്പോൾ അതിൽ രൂപത്തിൻെറ ആരോപം നടക്കുന്നു. അതിനാൽ രൂപകമെന്നു പേരുണ്ടായി.) അതായതു്, നാട്യകാവ്യം ശ്രാവ്യമാണു്. അതു് അഭിനയിക്കുന്നതായാൽ ദൃശ്യമായിത്തീരും· ദശരൂപകകാരൻ നാടകത്തിൻെറ ശ്രാവ്യം, ദൃശ്യമെന്ന രണ്ടു ഭേദം (പിരിവു്) സമ്മതിക്കുന്നു. അതുപോലെ അരിസ്റ്റോട്ടേലിൻെറ ഈ സന്ദർഭത്തിൽനിന്നു അറിഞ്ഞുകൊള്ളണം. അഭിനയമില്ലെങ്കിലും ദുഃഖാന്തനാടകം ആസ്വദിക്കാമെന്നതിൻെറ താത്പര്യം, അതു വായിച്ചും രസാസ്വാദം സാധിക്കാമെന്നതാണു്.

4 രണ്ടു പാത്രത്തിൽ ഒരു കുഴൽ കടിപ്പിച്ച്, അതിലൂടെ വെള്ളമോ, പൂഴിമണലോ ഒഴുകുന്നതിനെടുക്കുന്ന സമയംകൊണ്ട് കാലത്തിന്റെ ദൈർഘ്യം അളക്കുന്ന ഒരു പഴയ യന്ത്രം (hour glass).

5. ഹേരാക്ലേഇദ് (Herculeid) ഹേരാക്ലേസിന്റെ ചരിത്രത്തെപ്പററി എഉൗരിപിദേസ് (ക്രി. മു. 480—406) രചിച്ച കാവ്യം (ക്രി. മു. 422) മൂലഗ്രന്ഥത്തിന്റെ പേര് ഹേരാക്ലേസ് മേഇനേമേനോസ് (Madness of Heracles) ആണെന്നു ചിലർ പറയുന്നു. ഹെരാക്ലേസിന്റെ പന്ത്രണ്ട് മഹാവീരകൃത്യങ്ങളിൽ പന്ത്രണ്ടാമത്തേത്ത് യമപുരിയിൽ ചെന്നു കാലന്റെ നായ്ക്കളെ കൊണ്ടുവരുന്നതാണ്. കഥാവസ്തു മതവിശ്വാസത്തിൽ ഉറച്ചുകഴിഞ്ഞതാണെങ്കിലും, കവി അതിൽ തന്നിഷ്ടംപോലെ പരിവർത്തനം കൊണ്ടുവന്നു. ഏകീകരിക്കാൻ വയ്യാത്ത അനേകം സംഭവങ്ങൾ ഒരാൾ ചെയ്തു എന്ന സൂചനയുള്ളതിനാൽ അരിസ്റ്റോതേലെസിന്റെ സങ്കേതം ഈ കൃതിയെ പററിയാണോ എന്നു സംശയിക്കുന്നു. അഥവാ ഹെർക്യുലിസിന്റെ പന്ത്രണ്ടു സാഹസകൃത്യങ്ങളെപ്പററി വിവരിക്കുന്ന ഏതെങ്കിലും ദുഃഖാന്തനാടകമാവാം അരിസ്റ്റോതേലെസ് സ്മരിച്ചത്.

6. ഥേസെഇദ് (Theseid). അഥെൻസിലെ ഐതിഹ്യപ്രസിദ്ധനായ രാജാ അഇഗേഉസിന്റെ പുത്രനെ സംബന്ധിച്ച നാടകം. ഇതിലെ കഥാനകവും അനേകം സംഭവങ്ങൾ ചേർത്തതാണ്. മതവിശ്വാസത്തിൽ ഉറച്ച കഥാവസ്തു. പു. ട്രാക്കിന്റെ വൃത്താന്തത്തിൻ വിവരണമുണ്ട്.

7. ഹെരാക്ലേസ് (Hercules) — പ്രാചീന ഗ്രീസിലെ വീരൻ. അതിബലശാലി. 'ദ്യോസ്' എന്ന വനദേവതയുടെ ഔരസപുത്രൻ. അല്ക്കമീനിയാണ് മാതാവ്. അവളുടെ ഭർത്താവ് അംഫിത്ര്യോൻ. അയാൾ ഒരു സമരത്തിൽ ഏർപ്പെട്ടു വീട്ടിലില്ലാതിരുന്ന തക്കം നോക്കി, അല്ക്കമീനിയുടെ അപൂർവ്വസൌന്ദര്യത്തിൽ മുഗ്ദ്ധനായ ദ്യോസ്, അംഫിത്ര്യോന്റെ വേഷത്തിൽ വന്നുകൂടി. അങ്ങനെ ഉണ്ടായവനാണ് ഹെരാക്ലേസ്. പുരുഷരൂപത്തിന്റേയും ഗുണങ്ങളുടേയും ബലത്തിന്റേയും ഗ്രീക്ക് ആദർശമായ പ്രതീകം.

8. പർനസ്സസ് (Parnassus) ഗ്രീസിലെ ദല്ഫി (Delphi) ക്കു കുറെ നാഴിക ദൂരത്തായി 8000 അടി പൊക്കമുള്ള മല. കൊർയുകീ ഗുഹയും, കാസ്റ്റലി നീരുറവും അതിൽ ഉണ്ടായിരുന്നു. മ്യൂസെസ് ദേവത അതിൽ വിഹരിച്ചുവന്നു. ഈ മലയ്ക്കു രണ്ടു കൊടുമുടിയുണ്ട്. ഒന്നിൽ അപ്പല്ലോവിന്റേയും മററതിൽ ദിഓന്യസസിന്റേയും പീഠമുണ്ടെന്നു കരുതിവരുന്നു.

9. ഹെരോദോതസ് (Herodotus) ക്രി. മു. 484—425. പ്രസിദ്ധനായ ഗ്രീക്ക ചരിത്രകാരൻ. ഇതിഹാസപ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ ജന

യിതാവ്. നിർദ്ദയരായ ഭരണകർത്താക്കളെ ഭയന്നു് ചെറുപ്പത്തിൽ തന്നെ നാടുവിട്ടു. ഈജിപ്തിലും മററു പലേടത്തും സഞ്ചരിച്ചശേഷം നാട്ടിൽ മടങ്ങിഎത്തി, സ്വേച്ഛാധിപതികളെ നിഷ്കാസനം ചെയ്യാൻ പ്രജയെ പ്രേരിപ്പിച്ചു. യവന (Ionian) നാട്ടുഭാഷയിൽ, സരളവും സ്പഷ്ടവും ആകർഷകവുമായ ശൈലിയിൽ, ലോകത്തിലെ ഒന്നാമത്തെ ചരിത്രഗ്രന്ഥമെഴുതി. വേറൊരു ഗ്രന്ഥം കൂടി രചിച്ചെന്നു കേൾവിയുണ്ടു്. 'അസ്സൂറിയിൻ ലോഗോയ്' എന്ന ആ ഗ്രന്ഥവും ഹെരോദോതസ് സ്മരിച്ചിട്ടുണ്ടു്. അതു് അരിസ്റ്റോതേലേസിനും പരിചയമുള്ള പുസ്തകമാണു്. ഹെരോദോതസിന്റെ ചരിത്രം ഗ്രീക്കിലെ ഒന്നാമത്തെ മഹത് ഗ്രന്ഥമായ ഗദ്യരചനയാണു്. ജാർജ് റൗലിൻസൺ(George Rawlinson) (1812–1902) അനേകം ടിപ്പണികളും പ്രമാണങ്ങളും ചേർത്തു തയാറാക്കിയ The History of Herodotus (1858—60) ഇന്നും അത്യന്തമുപാദേയമായ ഗ്രന്ഥമാണെന്നു പറയാം.

10. ഈ ഭേദം ഭാരതീയകാവ്യശാസ്ത്രത്തിലും സ്വീകരിച്ചിട്ടുണ്ടു്. "ന കവേഃ ഇതിവൃത്തമാത്രനിർവ്വാഹേണ കിഞ്ചിത് പ്രയോജനം, ഇതിഹാസാദേവ തത്സിദ്ധേഃ"—ധ്വന്യാലോകം 3-14 വൃത്തി. ചരിത്രം വിവരിക്കുക കവിയുടെ കർത്തവ്യമല്ല, അതു ചരിത്രകാരന്മാർ നിർവ്വഹിക്കുന്നുണ്ടല്ലോ.

11. ഭാരതീയസാഹിത്യശാസ്ത്രത്തിലെ പരിഭാഷ അനുസരിച്ചു് "സാധാരണീകരണം". ഇതേ പ്രകരണത്തിൽ 21-ാം ഉപശീർഷകം: കല്പനാതത്ത്വം നോക്കുക. അവിടെ, കവിയിൽ എന്റേതെന്ന തോന്നലിനാലുണ്ടാകുന്ന ദുഃഖമോ, പരന്റേതെന്ന തോന്നലിനാലുണ്ടാകുന്ന ഈർഷ്യാദോഷങ്ങളോ ഇല്ലാതെ, സാധാരണീകൃതമായ സഹൃദയത ജാഗ്രതമാകുന്ന അവസ്ഥയും, കവിഹൃദയവും ലോകഹൃദയവും അഭിന്നത്വമനുഭവിക്കുന്ന നിലയും സൂചിതമാണു്. ഇതാണു് കവിയുടെ ഭാവകത്വം. ഉപാഖ്യാനങ്ങളുടെ പൊരുത്തമെന്ന ശീർഷകത്തിൽ ഈഫിഗേനിയയിലെ സന്ദർഭമുദ്ധരിച്ചു്, നാരീവിശേഷമായ അവളുടെ പേരും രൂപവും ആലംബമാക്കിക്കൊണ്ടു്, വിപത്തിലകപ്പെട്ട സാധാരണസ്ത്രീയുടെ ഭാവന അവതരിപ്പിക്കുന്ന രീതി ദൃഷ്ടാന്തീകരിക്കുന്നു. നാമരൂപവിശിഷ്ടമായ വ്യക്തിവിശേഷത്തെ ഉപകരണമാക്കി, സാമാന്യാനുഭവം നേടുന്ന കാവ്യോദ്ദേശ്യം അങ്ങനെ വിശദമാക്കുന്നു. മൂന്നു സന്ദർഭവും ചേർത്തു് അരിസ്റ്റോതേലെസിന്റെ സാധാരണീകരണസിദ്ധാന്തം മനസ്സിലാക്കിക്കൊള്ളണം. (64-ാം കുറിപ്പും നോക്കുക) സാധാരണീകരണത്തെപ്പററി കാവ്യപ്രകാശവ്യാഖ്യയിൽ പറയുന്നു: "ഭാവകത്വം സാധാരണീകരണം. തേന ഹി വ്യാപാരേണ വിഭാവാദയഃ സ്ഥായീ ച സാധാരണീക്രിയതേ. ഏതദേവ യത് സീതാദിവിശേഷാണാം കാമിനീത്വാദി സാമാന്യേനോപസ്ഥിതിഃ" വിഭാവമെന്നാൽ ശ്രോതാവോ പ്രേക്ഷകനോ അറിയുന്ന അർത്ഥമാണു്. ലൗകികജ്ഞാനത്തിന്റെ വിഷയമായ വിഭാവം കാവ്യ

വർണ്ണിതമായ വിഭാവമല്ല. മേശയെന്ന ലൌകികബോധം മേശയുടെ പ്രത്യക്ഷമായ ഇന്ദ്രിയഗ്രാഹ്യതയെ ആശ്രയിക്കുന്നു. കാവ്യഗതമായ വിഭാവങ്ങൾക്കു ഭൌതികമായ ബാഹ്യസത്ത വേണ്ടാ, അതു ഭാവനയെ ആശ്രയിക്കുന്നു. ലൌകികജ്ഞാനം വിശിഷ്ടവും, കാവ്യഗതമായ വിഭാവം സാമാന്യവുമാണെന്നു താത്പര്യം.

"വിഭാവ ഇതി വിജ്ഞാതാർത്ഥഃ * * അമീഷാം ച അനപേക്ഷിതബാഹ്യസത്ത്വാനാം ശബ്ദോപധാനാദേവാസാദിതതദ്ഭാവാനാം സാമാന്യാത്മനാം സ്വസ്വസംബന്ധിത്വേന വിഭാവിതാനാം സാക്ഷാദ്ഭാവകചേതസി വിപരിവർത്തമാനാനാം ആലംബനാദിഭാവ ഇതി ന വസ്തുശൂന്യതാ" — ദശരൂപകധനികവൃത്തി 4-2

12. അല്ക്കിബിയാദേസ് (Alcibiades) അഥേനിലെ ഒരു കുലീന കുടുംബത്തിൽ ക്രി. മു. 450-നു കുറച്ചുമുമ്പ് ജനിച്ച അപൂർവ്വസൌന്ദര്യവാനും മേധാവിയും, അതോടൊന്നിച്ച് ഉദ്ധതനും, നിഃശങ്കനും, വിഷയാസക്തനും. വലിയ യുദ്ധവീരൻ. പെരിക്ലേസ് പഠിപ്പിച്ചു. സോക്രതേസിന്റെ മിത്രം. അയാളെ സദാചാരിയാക്കാൻ സോക്രതേസു ശ്രമിച്ചു, ഫലിച്ചില്ല. പ്ലതോന്റെ 'സിംപോസിയ'ത്തിലും അൻദോസിദേസിന്റെ 'പ്രഭാഷണ'(ക്രി. മു. 440) ത്തിലും അല്ക്കിബിയാദേസിന്റെ ചർച്ചയുണ്ട്. അരിസ്തോഫേനസിന്റെ 'മണ്ഡൂകങ്ങളി'ലും, ലൂകിയായുടേയും ക്രേതേസിന്റേയും പ്രസംഗങ്ങളിലും അല്ക്കിബിയാദേസിനെപ്പററി പറയുന്നുണ്ട്.

13. അഗഥോൻ (Agathon) ക്രി. മു. അഞ്ചാം നൂററാണ്ടിലെ പേർ പുകഴ്ന്ന ദുഃഖാന്തനാടകകാരൻ. പ്ലതോന്റെ സമകാലീനനും മിത്രവും. ക്രി. മു. 416-ലെ നാട്യമത്സരത്തിൽ ഒന്നാമത്തെ വിജയം നേടി. അഗഥോന്റെ നാട്യസാഫല്യം കൊണ്ടാടുവാനായി താൻ നൽകിയ വിഭവസമൃദ്ധമായ ഊട്ട്, പ്ലതോൻ തന്റെ'സിംപോസിയ'ത്തിൽ വർണ്ണിക്കുന്നു. പ്രേമത്തെപ്പററി അഗഥോൻ ചെയ്ത പ്രഭാഷണത്തിനു സോക്രതേസിന്റെ പ്രശംസ ലഭിച്ചുവെന്നു തോന്നുന്നു. എറമ്പുകളും ഇഴയുംപോലെയാണ് അഗഥോന്റെ കവിതയെന്ന് അരിസ്തോഫേനസ് ഒരു കൃതിയിൽ പരിഹസിച്ചിട്ടുണ്ട്.

14. അൻഥേഉസ്—(= പൂവ്) അഗഥോന്റെ The Flower എന്ന ദുഃഖാന്തനാടകം. (Thomas Twining ന്റെ മതം). പൂവെന്ന പേരും കഥാനകവും കാല്പനികമാണ്. എന്നിട്ടും നാടകത്തിന്റെ ലോകപ്രിയതയ്ക്കും കലാസൌന്ദര്യത്തിനും ഒരു കുറവും വന്നില്ല. സമ്മാനം ലഭിച്ച ഒരു ഡസൻ അഗഥോൻ രചനകളിൽ ഒന്നാണിതു്.

15. അർഗോസ് (Argos) = മലപ്പുറപ്പെന്നു ശബ്ദാർത്ഥം. ഗ്രീസിലെ ഒരു പഴയ നഗരം. നഗരത്തിന്റെ മുഖ്യദേവത ജൂനോ. ക്രി. മു. 1856 ൽ വസിച്ച നഗരം. സ്ഥാപകൻ 'ഇനൈകസ്' രണ്ടാ

യിരത്തിഅഞ്ഞൂറുവർഷം നഗരം മുറയ്ക്കു് ഉന്നതിപ്രാപിച്ചുവന്നു. പിന്നീട് ആക്രമണം മൂലം നഷ്ടപ്പെട്ടു.

16. ഓഇഡിപ്പസ് (ഈഡിപസ്–Oedipus). 'വീങ്ങിയകാല്' എന്നു ശബ്ദാർത്ഥം. ഗ്രീക്കുപുരാണത്തിലെ പ്രസിദ്ധനായ പാത്രം. അയാളെപ്പററി സോഫോക്ലീസ് രചിച്ച ദുഃഖാന്തനാടകം. ഗ്രീക്കു ദുഃഖാന്തനാടകങ്ങളിൽ ഒന്നാംസ്ഥാനം അലങ്കരിക്കുന്ന ഗ്രന്ഥമാണെന്നു് അരിസ്റ്റോട്ടിലെസ് ആദരിക്കുന്നു. എങ്കിലും ഇതിനു മത്സരത്തിൽ ഒന്നാംസ്ഥാനം കരസ്ഥമാക്കാൻ കഴിഞ്ഞില്ലെന്നാണു് പഴമക്കാർ പറയുന്നതു്. ഥേബെഇ(ഥേബെസ്–Thebes)ലെ രാജാവായ ലാഇഉസ് (Laius-Laios) ഒരിക്കൽ അപ്പോളോവിലെ 'വെളിച്ചപ്പാടി'നോടു ചോദിച്ചു, തൻെറ പത്നിയായ ജോകസ്റ്റാവിൽ (ഐഓകസ്റ്റേ, എപികസ്റ്റേ എന്നു ഹോമേരസിൻെറ മഹാകാവ്യത്തിൽ നാമാന്തരം) തനിക്കു സന്താനമുണ്ടാകുമോ എന്നു്. ഒരു പുത്രനുണ്ടാകുമെന്നും അവൻ പിതാവിനെ വധിക്കുമെന്നും മറുപടി (ആകാശഭാഷിതം) കേട്ടു. സന്താനമുണ്ടായ ഉടൻ ജോകസ്റ്റാ ശിശുവിനെ കൊല്ലാനായി ഭൃത്യനെ ഏല്പിച്ചു. ഭൃത്യൻ ശിശുവിനെ കൊല്ലാതെ, ഒരു കൊറിന്തിയൻ ഇടയനു കൊടുത്തു. ഇടയൻ ശിശുവിനെ സ്വന്തം നാട്ടിൽ കൊണ്ടുപോയി, തൻെറ രാജാവായ പോളുബിസിനു കാഴ്ചവെച്ചു. രാജാവിനു് ഒരു പുത്രനുണ്ടായിരുന്നു. രണ്ടു ശിശുക്കളേയും യാതൊരു വ്യത്യാസവും കൂടാതെ, പുത്രവത്, വളർത്തി. ഓഇഡിപ്പസ് വളർന്നു് എല്ലാ തുറകളിലും വൈദഗ്ദ്ധ്യംപ്രാപിച്ചുവരവേ, ഒരു കൂട്ടുകാരൻ അയാൾ രാജാവിൻെറ പുത്രനല്ലെന്നു പറഞ്ഞു പരിഹസിച്ചു. ഓഇഡിപ്പസ് അപ്പോളോവിലെ വെളിച്ചപ്പാടിനോടു പരമാർത്ഥമാരായാൻ തീരുമാനിച്ചു് വീടുവിട്ടു. തത്ഫലമായി ആകാശഭാഷിതമുണ്ടായി—"നീ നിൻെറ പിതാവിനെകൊല്ലും; മാതാവിനെ വേൾക്കും." ഓഇഡിപ്പസ് കൊറിന്തിയക്കു മടങ്ങാതെ എങ്ങോട്ടെങ്കിലും പോകാമെന്നു തീരുമാനിച്ചു്, അലഞ്ഞുതിരിയവേ, ഒരുകൂട്ടർ മാർഗ്ഗതടസ്സം ഉണ്ടാക്കി. ഓഇഡിപ്പസ് ആ അക്രമകാരികളിൽ ഒരാളെ ഒഴിച്ചു ബാക്കി എല്ലാവരേയും വധിച്ചിട്ടു്, മുന്നോട്ടു യാത്രയായി. അങ്ങനെ ഥേബേസിൽ എത്തുന്നു. അന്നു ഥേബേസിൽ ഒരു ഭൂതത്തിൻെറ ഉപദ്രവം നടക്കുകയായിരുന്നു. ആ ഭൂതം ആളുകളോടു് ഒരു ഗൂഢപ്രശ്നമിടും; ശരിയായ സമാധാനം തരാത്തവരെ കൊല്ലും. ജോകാസ്റ്റയുടെ സഹോദരനായ ക്രിഓൻ ഥേബേസിലെ രാജപ്രതിനിധിയായിരുന്നു. ഭൂതത്തെ കൊന്നൊടുക്കി രാജ്യം രക്ഷിക്കുന്നവനു് രാജ്യവും ജോകസ്റ്റായും ലഭിക്കുമെന്നു് അയാൾ വിളംബരം ചെയ്തു. ഓഇഡിപ്പസ് ഭൂതത്തിൻെറ ഗൂഢപ്രശ്നത്തിനു സമാധാനം നല്കിയശേഷം അതിനെ കൊന്നൊടുക്കി. അങ്ങനെ അയാൾ ഥേബേസിലെ രാജാവും ജോകേസ്റ്റായുടെ പതിയുമായി. നാട്ടിൽ പ്ലേഗ് പരന്നു. അതിൻെറ കാരണമറിഞ്ഞു പരിഹാരം കാണാൻ ഡെല്ഫി (Delphi) യെ സമീപിച്ചപ്പോൾ, ലഇഉസിനെ വധിച്ചവൻ രാജ്യത്തിലുള്ളതിനാലാണു് പ്ലേഗു വ്യാപിച്ചതെ

ന്ന് ആകാശഭാഷിതമുണ്ടായി. ഇതിനെപ്പററി അറിയാവുന്നവരാരെങ്കിലും നാട്ടിലുണ്ടെങ്കിൽ തന്നെ കാണണമെന്ന് ഓയ്ഡിപ്പസ് തന്നെ രാജാജ്ഞ പുറപ്പെടുവിച്ചു. ദൂതൻ വരുന്നു, അവസാനം ഓയ്ഡിപ്പസു തന്നെയാണു ലഇഉസിനെ വധിച്ചതെന്നു വെളിപ്പെടുന്നു. വഴിതടഞ്ഞപ്പോൾ വധിച്ചതു ലഇഉസിനെ ആണെന്നതാണ് അജ്ഞാതമായിരുന്ന സത്യം. അതു വെളിപ്പെട്ടപ്പോൾ പിതാവിനെ കൊന്നതും, മാതാവിനെ ഭാര്യയാക്കിയതുമായ പാതകം ഓയ്ഡിപ്പസിനെ വല്ലാതെ പീഡിപ്പിച്ചു. പശ്ചാത്താപം നിമിത്തം അയാൾ സ്വയം കണ്ണുകുത്തിപ്പൊട്ടിക്കുന്നു, ജോകാസ്റ്റാ ആത്മഹത്യചെയ്യുന്നു. മൂലകൃതിയുടെ പേര് "ഓയ്ഡിപ്പസ് ടുറനോസ്" (ലാററിൻ: ഒഎദിപ്പസ് റക്സ്) എന്നാണ്. ഈഡിപസ് കാംപ്ലക്സ് (OediPus Complex = 'മാതൃരതി') എന്ന പേരിൽ ഫ്രായഡ് (Sigmund Frued) പ്രചരിപ്പിച്ച മനസ്തത്വം ഈ കഥയിൽ നിന്നെടുത്തതാണ്.

17. ല്യൻകേഉസ് (Lynceus). അരിസ്റ്റോതേലെസിന്റെ സമകാലീനനായ ഥേഓദേക്തേസിന്റെ രചന. ല്യൻകേഉസ് തന്നെയാണ് നായകൻ. തന്റെ തീക്ഷ്ണമായ ദർശനശക്തിമൂലം പ്രസിദ്ധനായി. ഭൂമിക്കടിയിൽ എറെ ആഴത്തിലുള്ളവയെപ്പോലും കാണാൻ തക്ക ഊക്ക് അയാളുടെ നോട്ടത്തിനുണ്ടായിരുന്നുവത്രെ

18. ദൻഔസ് (Danaus). ല്യൻകേഉസിന്റെ ശ്വശുരൻ. സഹോദരനുമായി കലഹിച്ച് തന്റെ അമ്പതു പുത്രികളോടുകൂടി ഈജിപ്റ്റ് വിട്ട് അർഗോസിലേക്കു പോയി. അന്നാട്ടിലെ രാജാവിനോട് പ്രജകൾക്ക് അതൃപ്തിയാണെന്ന രഹസ്യം മനസ്സിലാക്കി, രാജാവിനെ വധിച്ചിട്ട് താൻ സ്വയം രാജാവായി. വിവരമറിഞ്ഞ സഹോദരന്റെ അമ്പതു പുത്രന്മാർ അയാളെ അഭിനന്ദിക്കുവാൻ അവിടെ എത്തി. അവരിൽ ഓരോരുത്തനും തന്റെ ഓരോ പുത്രിയെ വിവാഹംകഴിപ്പിച്ചു കൊടുത്തിട്ട്, ഓരോ പുത്രിയും തന്റെ ഭർത്താവിനെ പ്രഥമ രാത്രിയിൽ തന്നെ കൊന്നുകളയണമെന്ന് ഏർപ്പാടുചെയ്തു. ഇതിനു കാരണം അയാളെ തന്റെ ജാമാതാവ് കൊല്ലുമെന്ന് ആകാശഭാഷിതം ശ്രവിച്ചതാണ്. ല്യൻകെഉസിന്റെ പത്നി മാത്രം അതനുസരിക്കാതെ, ല്യൻകെഉസിന്റെ പ്രാണൻ രക്ഷിച്ചു. ല്യൻകെഉസിനെ കൊല്ലാൻ ദൻഔസ് നടത്തിയ ശ്രമങ്ങളൊന്നും ഫലിക്കാതെപോയി. അവസാനം ല്യൻകെഉസ് രാജ്യത്തിന്റെ അവകാശിയായിത്തീർന്നു.

19. ഒരേസ്റ്റേസ് (Orestes). അഗമെംനോന്റെയും, ക്ലുതേമ്നേസ്ത്രായുടേയും പുത്രൻ. ഈഫിഗേനിആയുടേയും എലെക്ത്രയുടേയും സഹോദരൻ. ക്ലുതേമ്നേസ്ത്രയും എഗിസ്തസും കൂടി അഗമെമ്നോനെ വധിച്ചു. ഓരേസ്റ്റേസ് എങ്ങനെയോ തന്റെ മാതാവിൽ നിന്നു രക്ഷപ്പെട്ടു. പുത്രനെ കൊല്ലാൻ അമ്മ ഒട്ടധികം ശ്രമംനടത്തി, ഫലിച്ചില്ല. ഒരേസ്റ്റേസ് തന്റെ പിതൃവ്യന്റെ പാലനപോഷണത്തിൽ,

(പിതൃവ്യന്റെ) പുത്രനോടൊപ്പം വളൎന്നു. അവർ ഉററമിത്രങ്ങളായി തീൎന്നു. പ്രായമായശേഷം ഒരെസ്റ്റേസ് തന്റെ മാതാവിനേയും, പിതാവിനെ കൊന്ന എഗിസ്തസിനേയും വധിച്ചു. മാതൃഹത്യാപാപം പരിഹരിക്കാൻ ഒരു ദേവദൂതൻ ഉപദേശിച്ചപോലെ, അർതിമസി (അർതെമിസ്?) ന്റെ പ്രതിമ ഗ്രീസിൽ കൊണ്ടുവന്നു പ്രതിഷ്ഠിച്ചു. പ്രസിദ്ധപ്പെട്ട 'ശതനീച്ചക്കൂട്ടകല്ലറ' കഴിച്ചെടുത്ത പുരാണവസ്തുഗവേഷകന്മാർ പറയുന്നു, അവിടെവെച്ചാണ് ഓരേസ്റ്റേസ് തന്റെ പിതാവിന്റെ നിഴൽ കണ്ടു പ്രാൎത്ഥിച്ചിട്ട് മാതൃവധത്തിനു പുറപ്പെട്ടതെന്ന്. പരശുരാമന്റെ മാതൃവധവും ജമദഗ്നിയെ വധിച്ച കൃതവീൎയ്യാൎജ്ജുനന്റെ കുലഭേദവും, മാതൃവധപാപം നീങ്ങാൻ കേരളപ്രതിഷ്ഠയും ഈ കഥയുമായി മങ്ങിയ സമാനതയുള്ള ഐതിഹ്യമാണ്. രേണുകയുടെ ഗന്ധൎവ്വനു ജമദഗ്നിയുടെ വധവുമായി ബന്ധമില്ലെന്നു ഭേദം ഉണ്ട്.

20. ഈഫിഗേനിആ (ഇഫിഗിനിയാ—Iphigenia). അഗമെമ്നോൻ, ക്ലൈതെമ്നസ്ത്രാ (Agamemnon, Clytemnestra) എന്ന ദമ്പതികളുടെ പുത്രി. ഗ്രീക്കു പടക്കപ്പൽ ത്രോജൻ യുദ്ധത്തിനുപോകവേ, കടലിൽ വെച്ച് കാററ് പ്രതികൂലമായി വീശി. അതിനാൽ വഴിക്കു അവുലിസി (Aulis)ൽ തങ്ങേണ്ടിവന്നു. അപ്പോൾ ആകാശഭാഷിതം കേൾക്കാറായി—"ഈഫിഗേനിആയെ ബലികൊടുത്താൽ ദേവിയുടെ കോപം അടങ്ങും". അഗമെമ്നോൻ പാരവശ്യംമൂലം അതിനുവഴങ്ങികൊടുത്തു. ബലികൊടുപ്പാനായി ഈഫിഗേനിആയെ ബലിക്കല്ലിന്മേൽ കിടത്തിയപ്പോൾ അവരം അഴകേറിയ ഒരു മാൻപേടയായിമാറി അവളുടെ സാധുതയിൽ കനിവുതോന്നിയ ദേവി, തന്നോടൊന്നിച്ച് അവളെ തൌറി (ക്രിമിയാ)യിലേക്കു കൊണ്ടുപോയി, അവിടെ തന്റെ ദേവാലയത്തിൽ പൌരോഹിത്യം ചെയ്യാൻ നിയോഗിച്ചു. സോഫോക്ലേസും, ഐസ്ക്യലസും തങ്ങളുടെ നാടകങ്ങളിൽ ഈ കഥ വിവരിക്കുന്നു.

21. ഭാരതീയ നാട്യസിദ്ധാന്തത്തിന്റെ സ്വീകൃതമായ വിധി അനുസരിച്ചും മൃത്യു മുതലായ ദൃശ്യം നാട്യവേദിയിൽ അഭിനയിക്കാൻ പാടില്ല "ദൂരാഹ്വാനം വധോ യുദ്ധം രാജ്യദേശാദി വിപ്ലവഃ; വിവാഹോ ഭോജനം ശാപോത്സർഗൌ മൃത്യു രതം തഥാ" എന്നു സാഹിത്യദർപ്പണ (6 · 281) ത്തിൽ നിഷിദ്ധ ദൃശ്യങ്ങൾ എടുത്തു പറയുന്നു. എന്നാൽ ഭരതന്റെ നാട്യശാസ്ത്രം (7 · 111) നേരെ വിപരീതമായാണു വിധിക്കുന്നതു്. "നിർവ്വേദശ്ചൈവ ചിന്താ ച ദൈന്യഗ്ലാന്യസ്രമേവച; ജഡതാ മരണം ചൈവ വ്യാധിശ്ച കരുണേ സ്മൃതാഃ." കരുണ പ്രദർശിപ്പിക്കുന്നതിന് നിർവ്വേദം, ചിന്താ, ദീനത, ഗ്ലാനി, രക്തം, ജഡത, മരണം, വ്യാധി-ഇവ ആവശ്യമാണ്. അപ്പോൾ സാഹിത്യദർപ്പണത്തിലെ വിധി നവീനമാണെന്നു വരുന്നു. ഭാസന്റെ പ്രതിമാനാടകത്തിൽ ദശരഥന്റേയും, ഊരുഭംഗത്തിൽ ദുര്യോധനന്റേയും മൃത്യു പ്രദർശിപ്പിക്കുന്നതു് സൂച്യമായല്ല—ദൃശ്യമായാണ്. ഗ്രീസിലും ദാരുണവും

വൈരുത്സമായ ദൃശ്യങ്ങൾ പ്രേക്ഷകരുടെ മുമ്പിൽ പ്രദർശിപ്പിച്ചിരുന്നില്ലെന്ന് ഒരു മതമുണ്ട്. നോക്കുക: C. M. Bowra: Ancient Greek Literature (1945) P. 78. Wetzchel. The Athenian Stage P. 119. ഈ മതം നവീനമാവാം; അരിസ്റ്റോട്ടിലേസ് അതു സ്വീകരിക്കുന്നില്ലല്ലോ. സെനേകാ (Seneca) എന്ന ലാററിൻ കവിയുടെ 'ഒഎദിപ്പസി'ൽ ജോകസ്റ്റാ മരിക്കുന്നതു സ്റ്റേജിലാണ്.

22. ഗ്രീക്ക ഛന്ദശ്ശാസ്ത്രത്തിൽ ലഘു–ഗുരു–ഗുരു എന്ന ക്രമത്തിലുള്ള പാദത്തിനു വിപരീതമായ 'ഐനാപീസ്റ്റ്' (Anapaest) അത്രേയല്ല, മറിക്കാത്ത ദക്റ്റൽ (Dactyl) എന്നാണു പേര്. സമീപതമമായ സംസ്കൃതഛന്ദസ് 'സഗണം'.

23. ത്ത്യഎസ്റ്റെസ് (Thyestes). പേലോത്സിന്റെയും 'ഹിപ്പോദേമേആ'യുടേയും പുത്രൻ. അയാൾ തന്റെ സഹോദരന്റെ പത്നിയുമായി അനുചിതമായ ബന്ധം പുലർത്തിപ്പോന്നു. പകവീട്ടാനായി അയാൾക്കു വിരുന്നു നൽകി. അതിൽ ത്ത്യഎസ്റ്റേസിന്റെ പുത്രന്റെ മാംസം വേവിച്ചു വിളമ്പി. പുത്രന്റെ ശവം കണ്ടു ക്ഷോഭിച്ചു ത്ത്യഎസ്റ്റേസ് ഓടിപ്പോയി. നൃശംസമായ ഈ കൃത്യം കണ്ട സൂര്യദേവൻ തന്റെ മാർഗ്ഗം വിട്ടുവെന്നു ഗ്രീക്കുപുരാണം പറയുന്നു. അവസാനം തന്റെ ജ്യേഷ്ഠൻ അപഹരിച്ച രാജ്യം ത്ത്യഎസ്റ്റേസിനു കിട്ടുന്നു. മേസിദേനിലെ കർകീനസിന്റെ നാടകത്തിന് ആധാരം ഈ കഥയാണ്.

24. ഹമർതിആ (Hamartia) എന്ന മൂലശബ്ദം സ്വഭാവദോഷത്തെ കുറിക്കുന്നില്ല. 'നിർണ്ണയിക്കുന്നതിൽ പററിയ പ്രമാദം' എന്നാണ് അതിന്റെ നേരായ അർത്ഥം.

25. അല്ക്മേഓൻ (Alcmaeon) – അംഫിഅരഉസി (Amphiaraus) ന്റെയും എറിഫ്യലേ (Eriphyle) യുടെയും പുത്രൻ. ഒരു വിലപിടിച്ച മാല മോഹിച്ച് അയാളുടെ അമ്മ തന്റെ ഭർത്താവിനെ ഥേബ്സിനെതിരായി ദ്വന്ദ്വയുദ്ധത്തിനു പ്രേരിപ്പിച്ചു. യുദ്ധത്തിൽ താൻ മൃതിയടയുമെന്നറിഞ്ഞിരുന്ന അംഫിഅരഉസ് അല്ക്മേഓനോട് തന്റെ അമ്മയെ കൊല്ലണമെന്നു പറഞ്ഞു. പിതാവിന്റെ ആജ്ഞ പുത്രൻ നിറവേററി. പരശുരാമൻ ജമദഗ്നിയുടെ ആജ്ഞ പാലിച്ചതുപോലെ. മാതൃവധത്തിന്റെ ഫലമായി ദേവത അയാളെ ഭ്രാന്തുപിടിപ്പിച്ചു. മുമ്പു പറഞ്ഞ മാലയിൽ അല്ക്മേഓന്റെ പത്നിക്കും മോഹം ജനിച്ചു. അതു് അയാളുടെയും മരണത്തിനു കാരണമായി.

26. മേലേഅഗേർ (മേലേഅഗറസ്) (Meleager) കേല്യദോനിലെ (Calydon) രാജാവായ ഒഎനിഉസിന്റെയും അലേഥിയായുടേയും പുത്രൻ. ജനനസമയത്തു ജ്യോതിഷികൾ പ്രവചിച്ചു, അയാൾ മഹാവീരനും, ധീരനും, പ്രതാപിയും, ബലശാലിയുമാകുമെന്ന്. "ഇപ്പോൾ അഗ്നിയിലർപ്പിച്ച വിശേഷമായ സമിത്ത് കത്തിതീരുംവരെ മേലേ

അഗറിന്റെ പ്രാണന യാതൊരു ഹാനിയും സംഭവിക്കുകയില്ലെന്നു് അത്രോപോസ് (വിധിയുടെ ദേവത) പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ടു വരംകൊടുത്തു. അതുകേട്ട അയാളുടെ അമ്മ (അല്ഥഎന) അല്പംമാത്രം എരിഞ്ഞ സമിത്തെടുത്തു ഭദ്രമായി സൂക്ഷിച്ചു. മേലേഅഗേർ അർഗൊനോട്ടുസിലെ യുദ്ധത്തിൽ പങ്കെടുത്തു. തന്റെ പിതാവിന്റെ രാജ്യം നശിപ്പിച്ചുകൊണ്ടിരുന്ന ഭയാനകമായ കാട്ടുപന്നിയെ കൊന്നു് അതിന്റെ തല ലുബ്ധകകന്യകയായ അത്ലന്തയ്ക്കു കാഴ്ചവച്ചു. ഇതിൽ അയാളുടെ അമ്മാവന്മാർ കുപിതരായി, തല പിടിച്ചെടുക്കാൻ അവർ ശ്രമിച്ചു. അതു ചെറുത്തിട്ടു് അയാൾ അമ്മാവന്മാരെ മുഴവൻ കൊന്നൊടുക്കി. സഹോദരന്മാരുടെ മരണത്തിൽ ക്രോധം പൂണ്ട 'അല്ഥേഥ' താൻ സൂക്ഷിച്ചുവച്ചിരുന്ന സമിത്തു് തീയിൽ പൂഴ്ത്തി. അതെരിഞ്ഞു വെണ്ണീറായപ്പോൾ മേലേഅഗേർ മരിച്ചു.

27. തേലേഫോസ് (Telephus). മൃസിആയിലെ രാജാവും ഹേരാക്ലേസിന്റെ പുത്രനും. ട്രോജൻ (ട്രായി) സമരത്തിനായി പുറപ്പെട്ട ഗ്രീക്കുകളെ വഴിക്കു തടഞ്ഞുനിറുത്തുവാൻ ശ്രമിക്കയാൽ അഖില്ലേസ് (എകിലീസു്) തേലേഫോസിനെ വെട്ടി. മുറിവേല്പിച്ച ആളിനു മാത്രമേ, മുറിവുകരിക്കാനുതകുന്ന മരുന്നു് അറിഞ്ഞുകൂടൂ എന്നു മനസ്സിലാക്കിയ അയാൾ ഗ്രീക്കു കപ്പണി കിടന്നിടത്തെത്തി. അയാളെക്കൊണ്ടു തങ്ങൾക്കു പ്രയോജനമുണ്ടെന്നു് അറിഞ്ഞിരുന്ന ഗ്രീക്കുകൾ അയാളെ സ്വീകരിച്ചു. അഖില്ലേസ് തന്റെ കുന്തത്തിൽനിന്നു 'അയോരസം' തയാറാക്കി 'തേലേഫോസിന്റെ മുറിവിൽ പുരട്ടി, അയാളെ രക്ഷിച്ചു. എഉരിപിദേസ് ഈ പേരിൽ ഒരു നാടകം രചിച്ചു. അതു ഇന്നു ലഭ്യമല്ല. അതിലെ യാഥാൎത്ഥ്യസിദ്ധാന്തത്തെ അരിസ്റ്റോഫേനസ് നിസ്കരുണം പരിഹസിച്ചിട്ടുണ്ടു്.

28. എഉരിപിദേസ് (യൂറിപെഡസ് = Euripides) ക്രി. മു. 480—406. ഗ്രീക്കു ദുഃഖാന്തനാടകകൃത്തുകളായ മൂവരിൽ കനിഷ്ഠൻ. നവീനചിന്തകനും, നിരാശാവാദിയും, ജീവിതയാഥാൎത്ഥ്യങ്ങളുടെ സൂക്ഷ്മനിരൂപകനുമായ കലാകാരൻ മനുഷ്യനാണു് യാഥാൎത്ഥ്യമെന്നും, ദേവതകൾ പ്രകൃതിയുടെ ശക്തി മാത്രമാണെന്നും എഉരിപിദേസ് വിശ്വസിച്ചു. ഈ നാട്യകൃത്തിന്റെ പാത്രങ്ങൾ ജീവനുള്ളവയും, മനുഷ്യത്വം തികഞ്ഞവയുമാണു്. ആകെ 90 നാടകങ്ങൾ രചിച്ചു, അഞ്ചു തവണ സമ്മാനം വാങ്ങി. ഒന്നാംസമ്മാനം 441-ലാണു ലഭിച്ചതു്. 408-നു ശേഷം മാകേദോണി (മാസിഡോണിയാ)വിലെ രാജാവായ അർഖേലഉസിന്റെ അതിഥിയായി; വലിയ ബഹുമതികൾ നേടി. അവിടെ വെച്ചു മരിച്ചു. രാജാവിന്റെ നായാട്ടുനായ്ക്കൾ കടിച്ചുചീന്തി കൊന്നുവെന്നു പറയപ്പെടുന്നു. റാബർട്ടു് ബ്രൌണിങ്ങ് (Robert Browning) ന്റെ 'അരിസ്റ്റോഫേനസിന്റെ ക്ഷമാപണം' (Aristophanes' Apology 1875)എന്ന രചനയിൽ എഉരിപിദേസിന്റെ ദുഃഖാന്തനാടകത്തിന്റെ

ശ്രേഷ്ഠതയും, താരതമ്യേന അരിസ്റ്റോഫേനസിന്റെ കൃതികളുടെ താണനിലവാരവും എടുത്തുകാണിക്കുന്നു: ദൃഷ്ടാന്തമായി എഉരിപിദേസിന്റെ 'ഹെരാക്ലേസ്' ഉദ്ധരിക്കുന്നുണ്ട്.

29. ഓരേസ്റ്റേസിനെ സംബന്ധിച്ച കുറിപ്പ് 19 നോക്കുക.

30. കുറിപ്പ് 25 നോക്കുക.

31. മേദേഞ്ഞ (Medea). ഗ്രീക്ക ഐതിഹ്യപ്രകാരം മികച്ച ഇന്ദ്രജാലക്കാരി. കോല്ഖിസ് (Colchis) ലെ രാജാവായ അഏതേസിന്റെ പുത്രി. ജെസൻ അവിടെ വന്നപ്പോൾ അവളിൽ അനുരക്തനായി. അവർ തമ്മിൽ ബന്ധപ്പെടുന്നതിന് വിപരീതമായി അവളുടെ പിതാവുണ്ടാക്കിയ എല്ലാ പ്രതിബന്ധങ്ങളും അവളുടെ സഹായത്തോടെ കടന്നിട്ട്, അവളോടുകൂടി അയാൾ തന്റെ പിതാവിന്റെ രാജ്യത്തു എത്തുന്നു. അവിടെ ജെസനുവേണ്ടി അവൾ അയാളുടെ പിതൃവ്യനെ വധിക്കുന്നു. അനന്തരം അവർ അവിടംവിട്ടു കൊറിന്തിയിലേയ്ക്കു പോയി. അവൾ അയാളെ അവിടേയും പലതരത്തിലും സഹായിച്ചു. എന്നാൽ ജെസൻ അവിടത്തെ രാജകുമാരിയെ മോഹിച്ച്, മേദേഞ്ഞയെ പരിത്യജിക്കുന്നു. ജെസന്റെ നന്ദികേടും, സപത്നീപരിത്യാഗവും അവളെ രോഷംകൊള്ളിച്ചു. കൊറിന്തിരാജാവു് വരാൻപോകുന്ന ആപത്തു് ഭയന്ന് അവളേയും രണ്ടു സന്താനങ്ങളേയും ഉടൻ നാടുകടത്താൻ ആജ്ഞാപിച്ചു. എന്നാൽ മേദേഞ്ഞ തന്റെ ചതികൊണ്ടു് ഒരുദിവസത്തെ വിളംബം വരുത്തിയിട്ട്, രാജകുമാരിയേയും രാജാവിനേയും കൊല്ലുന്നു. പിന്നീട് ജെസനെ അനന്തരാവകാശിയില്ലാത്തവനാക്കാൻ വേണ്ടി തന്റെ കുഞ്ഞുങ്ങളേയും വധിക്കുന്നു. അനന്തരം ജെസനെ തന്റെ നിരാശയിൽ തള്ളിയിട്ട് അവൾ അഥെനിൽ അഭയം നേടി. 'മേദേഞ്ഞ' എന്ന നാടകം എഉരിപിദേസ് ക്രി. മു. 431-ൽ രചിച്ചു.

32. അസ്റ്റ്യദമസ് (Astydamas). ഇസോക്രതേസ് (Isocrates) ന്റെ ശിഷ്യൻ. 240 ദുഃഖാന്തനാടകമെഴുതി. 15-ാം സമ്മാനം വാങ്ങി അതിലൊന്നാണ് അല്ക്മേഓൻ (Alcmaeon).

33. തേലേഗോനസ് (Telegonus) ഒദ്യേസേഉസിന്റെ പുത്രൻ. അജ്ഞാനവശാൽ പിതാവിനെ വധിക്കുന്നു. 'ഐഅഇ' ദ്വീപിൽ ജനിച്ചു. അവിടെതന്നെ വിദ്യ അഭ്യസിച്ചു. തന്റെ പിതാവിനെ കാണാനായി 'ഇത്കാ'യിലേക്കു പോകുംവഴിയ്ക്കു കപ്പൽ തകരുകയാൽ യാത്ര തുടരാൻ കഴിഞ്ഞില്ല. അങ്ങനെ വഴിക്കുതന്നെ കൊള്ളയും കൊലയും തുടങ്ങി. തേലേഗോനസിനെ അമച്ചുവരുത്താൻ ഒദ്യുസ്സേഉസ് സ്വയം പുറപ്പെട്ടു. പിതാവിനെ അറിയാതെ തേലെഗോനസ് വധിക്കുന്നു. Ulysser Wounded എന്ന നാടകമാണു പ്രസംഗം.

34. അന്തിഗോനേ (Antigone). 35. ക്രെഓൻ 36. ഹെമോൻ·· അന്തിഗോനേ ഓയ്ദിപ്പൂസിന്റേയും ജേകാസ്റ്റായുടേയും പുത്രി. ക്രേഓൻ

ഥെബെസ് രാജാവ്. ഹെമേൻ ക്രെഓൻെറ പുത്രൻ. ജോകാസ്റ്റാ ആത്മഹത്യ ചെയ്തതിനും ഓഇദിപ്പൂസ് കണ്ണുകത്തിപ്പൊട്ടിച്ചതിനും പിന്നീട്ടുള്ള കഥയിൽ, അയാളുടെ പുത്രന്മാർ അയാളുടെ അപ്രീതിക്കു പാത്രീഭവിക്കുന്നു. ഓഇദിപ്പൂസു തൻെറ പുത്രിയുടെ സംരക്ഷണത്തിൽ നാടുവിട്ട് അലഞ്ഞുനടക്കുന്നു. പുത്രന്മാർ തമ്മിൽ മതഭേദവും കലഹവുമുണ്ടാകുന്നു. രാജ്യാവകാശത്തക്കമാണതു്. ഓരോ പുത്രനും ഒന്നിടവിട്ട് ഓരോ വർഷം രാജ്യം ഭരിക്കണമെന്നായിരുന്നു ഒത്തുതീർപ്പ്. എതിഓക്ലസ് ഒരാണ്ടു ഭരിച്ചു. എന്നാൽ, അടുത്ത ആണ്ടായപ്പോഴേക്കും പോള്യുനികേസിനു സ്ഥാനം ഒഴിഞ്ഞുകൊടുപ്പാൻ അയാൾ വിസമ്മതിച്ചു. പോള്യുനികേസ് എതിഓക്ലസിൻെറ ഭരണകാലത്തു് അർഗോസിലെ രാജാവായ അദ്രസ്തൂസിൻെറ കൊട്ടാരത്തിൽ അതിഥിയായിരുന്നു, അവിടത്തെ രാജകുമാരിയെ വിവാഹംചെയ്തു. തൻെറ ജാമാതാവിൻെറ അവകാശം വീണ്ടെടുക്കാനായി അദ്രസ്തസ്, ഏഴു യോധാക്കളുടെ നേതൃത്വം ഏററുകൊണ്ട്, ഥേബസ് ആക്രമിച്ചു. (Seven Against Thebes). ആക്രമണകാരികൾ മരിച്ചു. അതുകഴിഞ്ഞു രണ്ടു സഹോദരന്മാരും തമ്മിലായി യുദ്ധം. രണ്ടുപേരും യുദ്ധത്തിൽ മരിച്ചു. ക്രെഓൻ അപ്പോൾ ഒരു രാജാജ്ഞ പുറപ്പെടുവിച്ചു: "ശത്രുക്കളുടെ മൃതദേഹം, വിശേഷിച്ചു് പോള്യുനികെസിൻെറ ശവം, അടക്കുവാനും അന്തിമക്രിയകൾ നടത്തുവാനും പാടില്ല. അവ നായ്ക്കൾക്കു് ഇരയാവണം." അന്തിഗോനേ രാജാജ്ഞ വകവെക്കാതെ തൻെറ സഹോദരൻെറ അന്ത്യേഷ്ടി നടത്തുന്നു. ക്രുദ്ധനായ ക്രെഓൻ അന്തിഗോനേയെ ജീവനോടെ കുഴിച്ചിടാൻ വിധിച്ചു. അന്തിഗോനേയുടെ മരണവൃത്താന്തമറിഞ്ഞപ്പോൾ ക്രെഓൻെറ പുത്രൻ (ഹെമോൻ), തൻെറ സ്നേഹത്തിനു പാത്രമായിരുന്ന അന്തിഗോനെയുടെ നിര്യാണത്തിൽ ദുഃഖിച്ചിട്ട്, പ്രാണഹത്യ ചെയ്തു. അന്തിഗോനെയെ ജീവനോടെ കുഴിച്ചിടാൻ വിധിച്ചപ്പോൾ ക്രെഓനെ ഹെമോൻ കാണുകയും, തൻെറ പ്രിയപത്നിയാകാൻ പോകുന്ന അന്തിഗോനയെ കൊന്നാൽ പിതാവിനെ വധിച്ചിട്ട്, താനും കൂടെ മരിക്കുമെന്നു മുന്നറിയിപ്പു നൽകുകയും ചെയ്യുന്നതാണു് ഇവിടെ അരിസ്റ്റോതേലെസ് എടുത്തുപറയുന്ന സന്ദർഭം. സോഫോക്ലേസിൻെറ വികാരം നിറഞ്ഞദുഃഖാന്ത നാടകമാണു് അന്തിഗോനേ.

37. ക്രെസ്ഫോന്തേസ് (Cresphontes). ഇതേ പേരുള്ള പാത്രത്തെ ആധാരമാക്കി രചിച്ച കാവ്യം. അരിസ്റ്റോമഖസിൻെറ പുത്രൻ. പേലോപോനേസസ് വിജേതാക്കളിലൊരാൾ. ക്രെസ്ഫോന്തെസും രണ്ടു പുത്രന്മാരും മോസിനിആയുദ്ധത്തിൽ വധിക്കപ്പെട്ടു. മൂന്നാമത്തേ പുത്രനായ ഐപ്പൃതസ് പകരം വീട്ടി.

38. മേരോപേ (Merope) ക്യപ്സേലസ് (Cypselus) ൻെറ പുത്രി. ഐപ്പൃതസിൻെറ മാതാവു്.

39. ഹെല്ലേ (Helle) അഥമാസ്(Athamas)ൻെറയും നെഫെലേ (Nephele = മേഘം)യുടേയും പുത്രി. നെഫെലേ അഥമാസിൻെറ ആദ്യ

ഭാൎയ്യയായിരുന്നു. വിമാതാവിന്റെ ഉപദ്രവത്തിൽനിന്നു മോചനം നേടാൻവേണ്ടി പിതാവിന്റെ വീടുവിട്ടു് സഹോദരനൊന്നിച്ചു് (ഫ്രിക്സസ് = Phrixus) കൊടുങ്കാററിൽ പറന്നുപോകവേ അവളുടെ മനസ്സു് ക്ഷോഭിച്ചു. തത്ഫലമായി അവൾ സമുദ്രത്തിൽ വീണു. വീണ സ്ഥാനം ഹെല്ലസ്പാണ്ടു് (Hellepont) എന്നു പ്രസിദ്ധമായി.

40. "അനൗചിത്യാദൃതേ നാന്യദ് രസഭംഗസ്യ കാരണം * * ഔചിത്യബന്ധസ്തു രസസ്യോപനിഷത്പരാ"-ധ്വന്യാലോകം. [കാവ്യരസം ഔചിത്യാശ്രിതമാണെന്നു താത്പൎയ്യം.]

41. "സ്ത്രീ പാത്രത്തിലെന്നു"—തൎജ്ജമ ശരിയല്ല. "ഈഉനനള കെഇഒതേ" = എന്ന മൂലത്തിന്റെ ശരിയായതൎജ്ജമ 'Womanly ethos' എന്നാണു്. ethos എന്നതിനു Character എന്ന ഇംഗ്ലീഷ് വിവൎത്തനം മൂലം കടന്നുകൂടിയ തെററാണു് സ്ത്രീപാത്രമെന്നതു്.

42. 'കവി സൃഷ്ടിച്ച ജീവിതത്തിനു യോജിച്ചതായിരിക്കണം' മെന്നു ഭാവം.

43. മേനേലാഉസ് (Menelaus) സ്പാർട്ടായിലെ രാജാ. അഗമെമ്നോന്റെ ഭ്രാതാവും, സുന്ദരിയായ ഹെലന്റെ വിജയിയായ കാമുകനും. പ്രിയാമിന്റെ പുത്രനായ പെരിസ്സ് ഹെലനെ അപഹരിച്ചുകൊണ്ടുപോയി. അപ്പോൾ ഹെലനെ മോഹിക്കുന്ന മറെറല്ലാരേയും ഒന്നിച്ചു കൂട്ടിക്കൊണ്ടു് മെനേലാഉസ് ട്രോജന്മാരെ ആക്രമിച്ചു. ട്രോജന്മാർ തോററു. മെനേലാഉസ് ഹെലനുമായി വീണ്ടും ചേൎന്നു. എഉരിപിദെസ് ക്രി. മു. 408-ൽ രചിച്ച നാടകമാണു് "ഓരേസ്തസ്." മാതൃഹത്യ കഴിഞ്ഞു ഉന്മാദിയായിത്തീൎന്ന ഓരേസ്തസിനെ 'എലെക്ത്രാ' ശുശ്രൂഷിക്കുന്നു. അവൎക്കു വധശിക്ഷ വിധിക്കാറായിരിക്കുകയാണു്. അപ്പോൾ മെനേലാഉസ് ഹെലനുമായി മടങ്ങി എത്തി. മെനേലാഉസിന്റെ ഭ്രാതാവായ അഗമെമ്നോനെ വധിച്ചയാളിനോടു പ്രതീകാരം ചെയ്ത തന്നെ രക്ഷിക്കണമെന്നു ഓരേസ്തസ് മെനേലാഉസിനോടു അപേക്ഷിച്ചു. എന്നാൽ അത്യന്തം കാപുരുഷനായാണു് മെനേലാഉസ് പെരുമാറിയതു്. ഇതു അയാളുടെ ധീരോദാത്തതയ്ക്കു ചേരാത്തതാണെന്നു അരിസ്റ്റോട്ടെലെസ് പറയുന്നു.

44. സ്കൂല്ലാ (Scyulla). ഒരു അപ്സരസ്സ്. ഫോക്യസിന്റേയും ഹെകതേയുടേയും പുത്രി. പോസേഇദോൻ (Poseidon) അവളിൽ അനുരക്തനായി. സമുദ്രദേവതയായ ഗ്ലോകസ്സും അവളെ കാമിച്ചു. അംഫിത്രൈറെറ് അവളുടെ പ്രതിദ്വന്ദ്വിനിയുമായിരുന്നു. ഈൎഷ്യാലുവായ അവൾ സമുദ്രത്തിൽ, സ്കൂല്ലാ ജലവിഹാരം ചെയ്യുന്നിടംനോക്കി, ഒരു മയക്കുമരുന്നു കലക്കി. സ്കൂല്ലാ തത്ഫലമായി ശില (= സ്കൂലാ ? കല്ലു്) ആയി മാറി (സ്കൂല്ലാ—സ്കൂിലാ—സിലാ = പാറ). മെസ്സിനാ കടലിടുക്കിലെ ഇററലിതീരത്തുള്ള ഒരു പാറയ്ക്കും ഇപ്പേരുണ്ടു്. ഈ

പാറ കടൽയാത്രക്കാരെ വിഴുങ്ങുമെന്ന് ഹോമേരസ് പറയുന്നു. ഓദ്യുസേഉസ് ആ വഴി പോയ കഥ ഒഡ്ഡീസി (xii.85) യിലുണ്ടു്.

45. മേനലിപ്പെ (Menalippe). അയ്യോലസിന്റെ മകൾ. നെപ്ട്യൂണിൽ നിന്നു് അവൾക്കു രണ്ടു പുത്രന്മാരുണ്ടായി. അതു് അവളുടെ പിതാവിനെ ക്രുദ്ധനാക്കി. അയാൾ അവളുടെ രണ്ടുകണ്ണും ചൂഴ്ന്നെടുത്തിട്ടു് അവളെ തടവിലാക്കി. കാലാന്തരത്തിൽ അവളെ തന്റെ പുത്രന്മാർ മോചിപ്പിച്ചു. നെപ്ട്യൂന്റെ അനുഗ്രഹത്താൽ കണ്ണുരണ്ടും തിരിയെ കിട്ടി.

46. അഉലിസ് (Aulis) എപ്പിറസിലെ ഒരു പഴയ ഗ്രീക്ക തുറമുഖം. ത്രാജൻയുദ്ധത്തിനായി പുറപ്പെട്ട കപ്പലുകൾ അവിടെ നങ്കൂരമിട്ടു. ഇഫിഗേനിയയുടെ അഉലിസിലെ കഥയെ ആസ്പദിച്ചു് 'എഉരിപിദേസ്' ക്രി. മു. 406 ൽ എഴുതിയ നാടകം (Iphigenia at Aulis—Iphigeneia he en Aulidi എന്ന മൂലനാമം). ആദ്യം അവൾ തന്റെ ജീവൻ രക്ഷിക്കണമെന്നു താണുംകേണും, എവരേയും ദയാർദ്രരാക്കുംവിധം, പ്രാർത്ഥിക്കുന്നു. പിന്നീടു് അകാരണമായി, താൻ ഗ്രീക്കവർഗ്ഗത്തേയും, രാജ്യത്തേയും, അഭിമാനത്തേയും രക്ഷിപ്പാനായി ബലിയാവാൻ സഹർഷം തയാറാണെന്നു പറഞ്ഞിട്ടു്, ബലിക്കല്ലിൽ കിടക്കുന്നു. ഇതാണു് അരിസ്റ്റോതെലെസിന്റെ പരാതി.

47. അഖില്ലേഉസ് (Achilles - Achllleus) ത്രോജൻയുദ്ധത്തിലെ പ്രമുഖനായ യോദ്ധാവു്. പെലെഉസിന്റേയും, ഥെതിസിന്റേയും പുത്രൻ. അയാൾ വെറും ശിശുവായിരുന്നപ്പോൾ അയാളുടെ അമ്മ അയാളെ പാദതലം മാത്രം പിടിച്ചുകൊണ്ടു് സ്റ്റയ്ക്സിൽ (അമൃതത്തിൽ) മുക്കി എടുത്തു. അങ്ങനെ അയാളുടെ മുഴുവൻ ദേഹം അഭേദ്യവും അച്ഛേദ്യവും ബലിഷ്ഠവും ആയി. അമ്മ പിടിച്ചിരുന്ന കാലിന്റെ കുഴ മാത്രം മുങ്ങാത്തതിനാൽ, അതു ദുർബലമായിരുന്നു. അവിടെ മുറിവേററാണു് അയാൾ മരിച്ചതു്. ഹോമേരസിന്റെ ഈലിയിദ് മഹാകാവ്യത്തിന്റെ നായകൻ.

48. ശീർഷകം 13 നോക്കുക. അഭിജ്ഞാനത്തിന്റെ മൂലശബ്ദം 'അനഗ്നോരിസിസ്' എന്നാണു്. ഗ്നോരിസിഎൻ = മുമ്പു് അറിയാതിരുന്നതിനെ അറിയുക. നാടകത്തിന്റെ കഥാഘടനയിലുള്ള കരുക്കതീക്കുന്ന സംഭവം. Denouement (നിർവഹണം) എന്നു ഫ്രഞ്ചുകാർ ഇതിനു പേരിടുന്നു. Discovery or Recognition എന്നാണു് ഇംഗ്ലീഷിലെ പരിഭാഷ. (യഥാക്രമം Butcher & Bywater). ഇതിനെപററി കൂടുതൽ അറിവാൻ നോക്കുക. F.L.Lucas, Tragedy in Relation to Aristotles Poeties P. 91—105 (1949). രഹസ്യോദ്ഘാടനമെന്ന ഭാവം അഭിജ്ഞാനശബ്ദത്തിലുണ്ടെങ്കിലും അതു് അത്ര ശരിയായ അർത്ഥമല്ല. 'അപ്രതീക്ഷിതമായ ബോധോദയം' എന്ന ഭാവമാണതിൽ മുഖ്യം.

49. കർകിനസ് (Carcinus) മാസിഡോനിയയിലെ ഫിലിപ്പ് രാജാവിന്റെ കാലത്തെ ദുഃഖാന്തനാടകകാരൻ. ത്യുഎസ്റ്റസ് (Thyestes) കർകിനസിന്റെ പ്രസിദ്ധ നാടകം.

50. ത്യുറോ (Tyro) ഒരു ദുഃഖാന്തനാടകം. ത്യുറോ ഗ്രീക്കുപുരാണത്തിൽ സൽമോനിയസിന്റെ പുത്രിയാണ്. പോസെയ്ഡൺ അവളെ പ്രേമിച്ചു. അയാൾ തെസ്സലിയിലെ എനിപ്പിയസ് നദിയുടെ വേഷമെടുത്തു. വലിയ അലകൾക്കിടയിൽ രണ്ടുപേരും മറഞ്ഞു രമിച്ചു. അങ്ങനെ രണ്ടു സന്താനമുണ്ടായി.

51. ചിഹ്നംവഴി സിദ്ധിക്കുന്ന അഭിജ്ഞാനത്തിനു ദൃഷ്ടാന്തമായി ദുഷ്യന്തൻ ഭരതന്റെ രക്ഷത്തകിട്ട് സ്പർശിക്കുന്ന സന്ദർഭം ഉദ്ധരിക്കാം. ഇതിൽ വാത്സല്യത്തിന്റെ ഭാവന ആവശ്യമാകയാൽ കഥയുടെ സഹജമായ മനഃശാസ്ത്രീയവികാസം നിരുദ്ധമാകുന്നു.

52. തെരെയുസ് (Tereus) ത്രേസിലെ രാജാവ്. അഥെൻസിലെ രാജകുമാരിയായ പ്രോക്നിയെ വിവാഹം ചെയ്തു. അഥെൻസ് രാജാവിനെ യുദ്ധത്തിൽ സഹായിച്ചു. അയാളെ നായകനാക്കി സോഫോക്ലേസ് രചിച്ച നാടകം.

53. Cyprians of Dicaeognes.

54. അൽകിനൂസ് (Alcinous-Alcinoos). ഫേഷ്യസിലെ രാജാ. ഒഡ്യുസ്സിയയിലെ ഒരു ഉപാഖ്യാനം.

55. സ്മൃതി വീണ്ടെടുക്കാനിടയാക്കിയ അഭിജ്ഞാനം. ശാകുന്തളത്തിലെ അഭിജ്ഞാനമിതാണ്. മുദ്രകൊത്തിയ മോതിരം കണ്ടിട്ടു ശകുന്തളയെ ഓർമ്മിക്കുന്ന ദുഷ്യന്തന്റെ അഭിജ്ഞാനം സ്മൃതിജന്യമാണ്. അഭിജ്ഞാനം ഉണ്ടായ ഉടൻ കഥയുടെ പോക്കു മാറുന്നു.

56. ഖോഎഫോറായി (Choephorae). അഗമെമ്നോൻ, ക്ലൈതെമ്നേസ്ത്ര, ഓറെസ്റ്റേസ് എന്നീ മൂവരുടേയും കഥയെ അവലംബിച്ച് ഐസ്ക്കിലൂസ് എഴുതിയ നാടകം. ഐസ്ക്കിലൂസ് (ക്രി. മു. 525—456) എന്ന കലാസിദ്ധൻ പേർഷ്യൻ ആക്രമണം പരാജയപ്പെട്ടകാലത്ത് (ക്രി. മു. 490—480) കീർത്തിമാനായി. ഖോഎഫോറായി ക്രി. മു. 485 ൽ രചിച്ചതാണ്. അന്നുതന്നെ അതിനു സമ്മാനവും കിട്ടി. ഐസ്ക്കിലൂസിന്റെ അവസാനകൃതി. മൂന്നു ദുഃഖാന്തനാടകങ്ങൾ ഒന്നാക്കി ഇണക്കിയതാണിതു്.

57. പോളിഇഡൂസ് (Polyidus)—ഈ പേര് അരിസ്റ്റോട്ടിലിന്റെ പുസ്തകത്തിലേ കാണുന്നുള്ളു. സോഫിസ്റ്റ് = അഥേൻസിൽ അദ്ധ്യാപകവൃത്തികൊണ്ടു ധനോപാർജ്ജനം ചെയ്തുവന്ന തർക്കശാസ്ത്ര പണ്ഡിതരുടെ കൂട്ടത്തിൽ പെട്ടവൻ. സോഫോസ് = ബുദ്ധിമാൻ, വിദ്വാൻ. സോഫോസെഇൻ = അദ്ധ്യാപകൻ.

58. തിയൊഡെക്തെസ് (Theodectes). ഗ്രീക്കകവിയും വാഗ്മിയും. നാല്പതു ദുഃഖപര്യന്തനാടകങ്ങളുടെയും, മററനേകം ഗ്രന്ഥങ്ങളുടെയും കർത്താ. ത്യുദേഉസ് (Tydeus) അതിലൊന്നു്. അലൌകികമായ സ്മരണശക്തിയുള്ള കവി.

59. ഫിനെഇസ്സെ (Phoenissae). ഫിനീഷിയൻ സുന്ദരികൾ— എഉരിപിദേസിന്റെ ഒരു ദുഃഖപര്യന്തനാടകം (ക്രി. മു. 410. അഥവാ 413) ഐസ്ക്യ്ലുസിന്റെ Seven against Thebes ന്റെ സ്വതന്ത്രച്ഛായ.

60. Ulysses- the False Messenger.

61. അഭിജ്ഞാനത്തിന്റെ ഈ രൂപത്തിന്റെ ആശ്രയം പ്രേക്ഷകരിലുണ്ടാകുന്ന തെററിദ്ധാരണയാണ്. സന്ദേശം കൊണ്ടുവന്ന ഓദ്യുസ്സേഉസിൽ ഉണ്ടായ അഭിജ്ഞാനം ദൃഷ്ടാന്തമാകാം. ഓദ്യുസ്സേഉസല്ലാതെ മററാരും വില്ലെടുത്തു വളയ്ക്കാൻ ശക്തനല്ല എന്ന ധാരണ കവി തന്നെ തന്റെ കാവ്യത്തിൽ ഉണ്ടാക്കുന്നു. ഇതാണു പൂർവപക്ഷം. ഈ ധാരണ മനസ്സിൽ ഉറപ്പിച്ചുകൊണ്ടാണു നാം മുന്നോട്ടു നീങ്ങുന്നത്. ഓദ്യുസ്സേഉസ് വില്ലു കണ്ടില്ലെങ്കിലും "ഞാൻ വില്ലു വളയ്ക്കാ"മെന്ന് ഏല്ക്കുന്നു. ഇങ്ങനെ (വേഷപ്രച്ഛന്നനായ) ഓദ്യുസ്സേഉസ് സ്വയം താനാരാണെന്നു വെളിപ്പെടുത്തുന്നുണ്ടെന്ന ധാരണ നമ്മിലുണ്ടാകാൻ കവി നമ്മെ പ്രേരിപ്പിക്കുന്നു. അതാണ് തെററിദ്ധാരണ. പ്രേക്ഷകരിൽ ഈ ധാരണ ഉണ്ടായിരുന്നിട്ടും, ഓദ്യുസ്സേഉസ് വാസ്തവത്തിൽ തന്റെ യഥാർത്ഥമായ രൂപം വെളിപ്പെടുന്നതു വേറെ വഴിക്കാണ്. ഉത്തരരാമചരിതത്തിൽ രാമൻ തന്റെ പുത്രന്മാരെപ്പററി അഭിജ്ഞാനം നേടുംപോലെ.

62. മഹാഭാരതത്തിൽ അർജ്ജുനനുണ്ടാകുന്ന അഭിജ്ഞാനത്തിന്റെ ദൃഷ്ടാന്തം ഇതിനു പററുന്നതായി തോന്നുന്നു. സ്വാഭാവികമായ രീതിയിൽ സംഭവങ്ങളുടെ സഹജമായ പരിണാമമെന്ന നിലയ്ക്കു് ദ്രൗപതീസ്വയംവരത്തിന്റെ അവസരത്തിലും, ചിത്രരഥവിജയത്തിനു ശേഷവും അഭിജ്ഞാനം ഉദിക്കുന്നു. ഇതാണ് അഭിജ്ഞാനത്തിന്റെ സർവ്വശ്രേഷ്ഠമായ മാതൃക. കാര്യവ്യാപാരങ്ങളും കർത്താവും ഭോക്താവും വ്യക്തികളാണല്ലോ. അഭിജ്ഞാനം വസ്തുവിന്റേയും വ്യക്തിയുടേയും ആവാം. എന്നാൽ നാടകം കാര്യവ്യാപാരമാകയാൽ വ്യക്തിയുടെ അഭിജ്ഞാനം കഥയിൽ കുതൂഹലപൂർണ്ണമായ പരിവർത്തനം വരുത്തുവാൻ കെല്പുള്ളതായിരിക്കും. അതാണ് ഈ അഭിജ്ഞാനത്തിന്റെ മേന്മ.

63. അംഫിഅരഉസ് (Amphiaraus). ഗ്രീക്ക് ഐതിഹ്യകഥയിലെ അദ്രസ്തുസി (Adrastus)ന്റെ സഹോദരിയുടെ ഭർത്താവ്. ഥീബന്മാരെ ആക്രമിക്കുവാനായി നടത്തിയ അഗരാവ് പടനീക്കത്തിന്റെ സേനാനിയായിരുന്നു അദ്രസ്തുസ്. അതിൽ ഏർപ്പെട്ടാൽ താൻ മൃതിയടയുമെന്ന് അംഫിഅരഉസിന് അറിയാമായിരുന്നു. അതിനാൽ അയാൾ

ഭാഗഭാക്കാവാൻ ഇഷ്ടപ്പെട്ടില്ല. അയാൾ ഒഴിഞ്ഞുമാറാനായി ഒളിച്ചു. അയാളുടെ പ്രേയസി പോളൃനിക്കേസിന്റെ പ്രലോഭനത്തിലകപ്പെട്ട് തന്റെ പ്രിയതമൻ ഒളിച്ചിരുന്ന സ്ഥാനം കാണിച്ചുകൊടുത്തു. ഥീബ്സിൽ നിന്നു് ആർഗൈവ് സൈനികർ പലായനം ചെയ്യുമ്പോൾ അംഫിഅരഉസും അയാളുടെ തേരോടുകൂടി ഭൂമിയിൽ പൂതഞ്ഞു നാശമടഞ്ഞു.

64. ലൗകികജ്ഞാനവും കാവ്യജ്ഞാനവും ഭിന്നമാണു്. ആദ്യത്തേതു് വ്യക്തിയെ (വിശിഷ്ടത്തെ —Individual നെ) അറിയുന്നു. രണ്ടാമത്തേതു് ജാതിയെ അഥവാ സാമാന്യത്തെ (idea) അറിയുന്നു. കാവ്യത്തിന്റെ ലക്ഷ്യം രണ്ടാമത്തേതാണെന്നു പ്ലേറ്റോൻ പറഞ്ഞിട്ടുണ്ടു്. വസ്തുവിലുള്ള സാമാന്യതത്വമാണു കാവ്യോദ്ദേശ്യമെന്നു ഷോപെൻഹേവറും പറയുന്നു. മമതത്വത്തിൽനിന്നുയർന്നു് സർവസാധാരണത്തിലെത്തണമെന്നു താത്പര്യം. സാധാരണീകരണമെന്ന കുറിപ്പു (11) നോക്കുക.

65. അരിസ്റ്റോട്ടലെസ് ഉപാഖ്യാനശബ്ദം (മൂലം: എപ്പിസോഡിഓൻ- ഇംഗ്ലീഷ്-episode) ഒന്നിലധികം അർത്ഥത്തിൽ പ്രയോഗിച്ചിട്ടുണ്ടു്. അതിനാൽ തർജ്ജിമകളിൽ അർത്ഥം സ്പഷ്ടമാകാറില്ല. ഇവിടെ അങ്കമെന്നാണർത്ഥം.

66. അങ്കപരിമിതമായ ഒററ പൂർണ്ണകാര്യവ്യാപാരമെന്നർത്ഥം.

67. പോസൈഡോൻ (Poseidon). റോമാക്കാർ നെപ്ട്യൂണെന്നുപറയുന്ന വരുണദേവത. ഗ്രീക്കുപുരാണങ്ങളിൽ ക്രോണൊസിന്റെ പുത്രനാണെന്നു പറഞ്ഞിട്ടുണ്ടു്. പിതാവിന്റെ രാജ്യാതിർത്തികളുള്ളിൽ കുറെ സമുദ്രം പോസൈഡോൻ ലഭിച്ചു. അപ്പോളോവുമായി യോജിച്ചു് ട്രോയിയുടെ കോട്ടമതിൽ പണിഞ്ഞു. വരുണപാശം മനുഷ്യനെ ബന്ധിച്ചുകൊണ്ടു് അവന്റെകൂടെ നില്ക്കുംപോലെ, പോസൈഡോൻ മനുഷ്യനെ പിൻതുടരുന്നു എന്ന സാമ്യം ഭാരതീയവരുണനുമായുണ്ടെന്നോർക്കേണ്ടതാണു്. ട്രോയിക്കാരുടെ ശത്രുവാണീ ദേവത.

68. ഉപാഖ്യാനത്തിനുള്ള അർത്ഥവൈവിദ്ധ്യം ഇവിടെ സ്പഷ്ടമാണല്ലോ.

69. ഇവിടെ പാഠം അപൂർണ്ണം. മൂലത്തിൽ ഈ അംശം നഷ്ടപ്പെട്ടുപോയി. ബുച്ചർ ഇതു വിടുന്നു. By-water, Twining എന്ന രണ്ടു വിദ്വാന്മാരുമാണു് എന്റെ ഇവിടത്തെ ആലംബം. എങ്കിലും പാഠം അത്ര ഒത്തതല്ല.

70. സംവൃതി=രഹസ്യം. (Complication) വിവൃതി=തുറക്കുക (Development) നാടകത്തിന്റെ കഥാനകത്തിൽ പൂർവ്വാർദ്ധം രഹസ്യമവതരിപ്പിക്കുന്നു. ഉത്തരാർദ്ധം അതു തുറക്കുന്നു. പൂർവ്വാർദ്ധം കുതൂഹലം സൃഷ്ടിക്കുന്നു. ഉത്തരാർദ്ധം അതു തൃപ്തിപ്പെടുത്തുന്നു.

സംവൃതി=Closed State. വിവൃതി=Opening Process

അജ്ഞാനം ഹി സമന്താത് സർവ്വപദാർത്ഥ തത്ത്വാവച്ഛാദനാത്
സംവൃതിരിത്യുച്യതേ—മാധ്യമികസൂത്രം XXIV. 8 P. 492)

പാശ്ചാത്യനാട്യസിദ്ധാന്തത്തിലെ അവസ്ഥാപഞ്ചകം ഇവയാണ്
(1) ആരംഭികാസംഭവം (2) കാര്യവികാസം (3) ചരമസംഭവം
(4) നിഗതി (5) അന്തിമഫലം. ഒന്നുമുതൽ മൂന്നുവരെ സംവൃതി.
4—5 വിവൃതി.

71. ആഇആസ് (Ajax – Aias) സലാമിസിലെ രാജാവിന്റെ പുത്രൻ. ട്രോജൻ യുദ്ധത്തിൽ അഖില്ലേസു കഴിഞ്ഞാൽ അടുത്ത പരാക്രമിയായ യോദ്ധാവ്. അഖില്ലേസിന്റെ മരണാനന്തരം അയാളുടെ ശസ്ത്രാസ്ത്രങ്ങൾ കരസ്ഥമാക്കാൻ ഓദ്യസ്സേഉസുമായി മത്സരിച്ചു. അവ ഓദ്യസ്സേഉസിന്ന ലഭിച്ചതിനാൽ നിരാശനായി സ്വയം കഠാര കുത്തിയിറക്കി മരിച്ചു. ഈ കഥയെ ആസ്പദിച്ചു സോഫോക്ലേസു എഴുതിയ നാടകമാണ് "ആഇആസ്"

72. ഇക്സിഓൻ (Ixion) ഥെസ്സൽവാസി. ദേഇഓനെിഉസിന്റെ പുത്രിയായ ദിആ (Dia)യെ വേട്ടു. അവളുടെ പിതാവ് വധുവിന്റെ വില പററാൻ വന്നപ്പോൾ അയാളെ ചതിച്ചു അഗ്നികുണ്ഡത്തിൽ തള്ളിയിട്ടു. ഈ മഹാപാതകത്തിൽനിന്ന് മോചനംനേടാൻ ജനത സമ്മതിച്ചില്ല. അപ്പോൾ അയാൾ സേഉസി (ദ്യൗസി)നെ അഭയം പ്രാപിച്ചു. അവിടേയും അയാൾ ഹേരായുടെ ചാരിത്ര്യം ദൂഷിപ്പിച്ചു. അതിന്റെ ശിക്ഷയെന്ന നിലയ്ക്കു പാതാളത്തിൽ ജ്വലിക്കുന്ന ചക്രത്തിൽ ബന്ധിക്കപ്പെട്ടു.

73. പെലെഉസ് (Peleus) അഐആകസിന്റെ പുത്രൻ. കൊലചെയ്ത പാപം തീർക്കാൻ അയാൾ ഫിആയിൽ പോയെന്നും, അവിടെ അകാസ്തസ് രാജാവ് അയാളുടെ പാപം പരിഹരിച്ചുവെന്നും ഐതിഹ്യം. അകാസ്തസിന്റെ രാജ്ഞിയായ ഹിപ്പോല്യതേ അയാളിൽ അനുരക്തയായി. അയാൾ അവളുടെ ആഗ്രഹത്തിന്ന വശഗനാവാൻ നിരസിച്ചതിൽ അവൾക്ക വൈരം തോന്നിയിട്ട് അയാൾ വിടനാണെന്ന രാജാവിനോടു പരാതിപ്പെട്ടു. അകാസ്തസ് അയാളെ അയാളുടെ കയ്യിലുണ്ടായിരുന്ന ശസ്ത്രം അപഹരിച്ചശേഷം, പേലിയോൺ മലയിൽ കൊണ്ടു വിട്ടു. വന്യമൃഗങ്ങൾ അയാളെ കൊന്നതിന്നാനിടവരണമെന്നായിരുന്ന ഉദ്ദേശ്യം. എന്നാൽ ഖിറൊൻ അയാൾക്ക ശസ്ത്രം തിരിയെ എത്തിച്ചുകൊടുത്തതിനാൽ അതു ഫലിച്ചില്ല. ഥെതിസ് എന്ന ജലകന്യകയെ അയാൾ വേട്ടു. അതിലുണ്ടായവനാണ് ആഖില്ലേസ്.

74. പ്രോമേഥെഉസ് (Prometheus). ഇയപേതൻ, ക്ലമേൻ എന്നിവരുടെ പുത്രൻ. അയാൾ മനുഷ്യരെ മണ്ണുകൊണ്ടു സൃഷ്ടിച്ചു. ദ്യൗസ് മനുഷ്യക്ക് അഗ്നി കൊടുക്കാതെ വിഷമിപ്പിച്ചു. അയാൾ സ്വർഗ്ഗത്തിൽനിന്ന് അഗ്നി മോഷ്ടിച്ചു മനുഷ്യക്ക കൊടുത്തു. തന്റെ സൃഷ്ടിയായ

മനുഷ്യർക്ക് അവയാകും പല കലകളും ഉപദേശിച്ചു. ഐസ്ക്കിലസ് ബന്ധനസ്ഥനായ പ്രോമെതേയൂസ് (Prometheus desmotes) മോചിതനായ പ്രോമെതേയൂസ് (Prometheus luomenos) അഗ്നിവാഹകനായ പ്രോമെതേയൂസ് (Prometheus purphoros) എന്ന നാടകത്രയം രചിച്ചിട്ടുണ്ട്.

75. നീഓബേ (Niobe). ഗ്രീക്കു പുരാണത്തിലെ ഒരു നാരീപാത്രം. ഥേബൈസിലെ രാജാവായ അംഫിഓൻെറ രാജ്ഞി. തന്തലുസിൻെറ പുത്രി. ഏഴുപുത്രികളുടേയും ഏഴുപുത്രന്മാരുടേയും മാതാവ്. അതിനാൽ അവളുടെ അഹംകാരം മൂത്തുവന്നു; അങ്ങനെ മതിമറന്ന അവൾ ലേതോദേവിയെ പരിഹസിച്ചു. ദേവിക്ക് രണ്ടു സന്താനമേ ഉണ്ടായുള്ളു! കുപിതയായ ദേവി തൻെറ പുത്രനായ അപ്പോളോവിനേയും പുത്രിയായ അർതേമിസിനേയും പ്രേരിപ്പിച്ച് നീഓബേയുടെ സന്താനങ്ങളെ കൊലപ്പെടുത്തി. നീഓബേ കരഞ്ഞു കരഞ്ഞു പാറയായി മാറി. അതിൽ നിന്നു നിരന്തരം അശ്രുധാര ഒഴുകുന്നുണ്ടെന്ന് ഐതിഹ്യം.

76. സിസ്യ്ഫസ് (Sisyphus) കൊറിൻതിലെ ഒരു രാജാവ്. ലോകത്തിൽ കണ്ടിട്ടില്ലാത്തവണ്ണം ധൂർത്തനും ചതുരനും. ഒരു ദൈത്യനാണെന്നു ഗ്രീക്കുപുരാണകഥകൾ പറയുന്നു. കൊറിൻത് രാജ്യം വിഷയലമ്പടതയിൽ മുഴുകിയിരുന്നുവെന്ന് ആരോപണമുണ്ട്. അവസാനം അയാൾക്ക് നരകത്തിൽ ഒരു ജോലികൊടുത്തു. ഒരു തൂക്കായികിടക്കുന്ന മലയുടെ മേലിലേക്ക് ഒരു വലിയ കല്ല് ഉരുട്ടിക്കയററുക എന്നതാണതു്. കല്ല് താഴോട്ട് ഉരുളുകയും അതിനെ സിസ്യ്ഫസ് മേല്പോട്ട് തള്ളിക്കയററുകയും നിത്യം, സദാ, നടന്നുകൊണ്ടിരിക്കുമെന്നതാണീ ശിക്ഷ.

77. പ്രോതഗോറാസ് (Protagoras) ക്രി. മു. 485-ൽ ജനിച്ച പ്രസിദ്ധനായ സോഫിസ്റ്റ്. അബ്ദേരാക്കാരൻ. അഥെൻസിൽ കുടിയേറി. പെരിക്ലേസിൻെറ മിത്രം. സോക്രതേസിനു പരിചയമുള്ള വ്യക്തി. ഈശ്വരാസ്തിത്വം സ്വീകരിക്കേണ്ട ആവശ്യമില്ലെന്നു സ്ഥാപിക്കുന്ന പുസ്തകമെഴുതി. അതിനാലതു് പൗരമഹാസഭയുടെ വിശേഷസമ്മേളനത്തിൽവെച്ചു ചുട്ടു വെണ്ണീറാക്കപ്പെട്ടു. പ്ലതോൻെറ 'പ്രോതഗോറാസി'ൽ ഈ ചിന്തകനെപ്പററി രസകരമായ ചിത്രീകരണമുണ്ട്.

78. ദിഓനിഉസസ് (Dionysus). ദ്യൌസിൻേറയും സെമേലെയുടേയും പുത്രൻ. ഗ്രീക്കുകാരുടെ മദ്യദേവത. സംഗീതത്തിൻേറയും കാവ്യത്തിൻേറയും അധിഷ്ഠാതാവും പ്രേരകനും. കിഴക്കൻനാട്ടുകളിൽ സഞ്ചരിച്ച് മനുഷ്യർക്ക് സംസ്കാരതത്വവും മദ്യമുപയോഗിക്കേണ്ട വിധവും പഠിപ്പിച്ചുവത്രെ.

79. ആരെസ് (Ares). പ്രാചീനഗ്രീസിലെ യുദ്ധദേവത. ദ്യൌസിൻേറയും ഹേരയുടേയും പുത്രൻ. ആരെസിനെ നിണം നുകരുന്ന മാനവദ്രോഹിയാക്കി ഹോമർ ചിത്രീകരിക്കുന്നു.

൪൦. മുറ അനുസരിച്ചു് ആലങ്കാരികശബ്ദങ്ങളെപ്പററിയാണു് ഇവിടെ പ്രതിപാദിക്കേണ്ടതു്. ഈ അംശം നഷ്ടപ്പെട്ടുപോയി. ബൂച്ചർ ഇവിടെ പാഠം പൂരിപ്പിക്കുന്നില്ല. ലുപ്തമായ ഈ അംശം തീർച്ചയായും അത്യന്തം ഉപാദേയമായിരുന്നിരിക്കണം.

൪൧. 'ഓപ്സ്' പങ്ക്തിയുടെ അന്തത്തിൽ വരുന്നു. എംപഡോക്ലേസിൽ "മീഅ ഘിനേതഇ അംഫോതേരോൻ ഓപ്സ്"-എന്നുകാണുന്നു.

൪൨. എഉക്ലേഇദേസ് (Euclid the Elder)—ഈ കവി പ്രസിദ്ധനായ ഗണിതശാസ്ത്രജ്ഞനല്ല. അതിനാലാണു് 'ജ്യേഷ്ഠൻ' എന്ന വിശേഷണം ചേർത്തതു്. മേഗരയിൽ ജനിച്ചു. ക്രി. മു. 450—?. സോക്രത്തേസിന്റെ ശിഷ്യന്മാരിൽ ഒരുവൻ. പിന്നീടു് സ്വതന്ത്രചിന്തകനായി മാറി.

ബുച്ചറോ, ബൈവാട്ടറോ, ട്വിനിംഗോ, മററു ഇംഗ്ലീഷു വിവർത്തകന്മാരോ എഉക്ലേഇദേസിന്റെ പരിഹാസകവിതയ്ക്കു് അർത്ഥമെഴുതുന്നില്ല. ഗ്രീക്കിലെ ഹാസ്യരസം മുഴുവൻ വെളിപ്പെടുത്താൻ മററു ഭാഷകൾക്കു കെല്പില്ലായിരിക്കാം! മാത്രകൾ നീട്ടുന്നതുകൊണ്ടു മാത്രം കവിതയാക്കാമെന്നു ധരിക്കരുതെന്നാണു് ഹാസ്യത്തിന്റെ താത്പര്യം. 'ഞാൻ കണ്ട മർഥോനിന്റെ പോക്കു് ആഹ്ലാദകരമായിരുന്നു. വൃദ്ധയവനൻ പിന്നെ ഗർജ്ജിച്ചില്ല' എന്നോ മറേറാ ആയിരിക്കാം പങ്ക്തികളുടെ മാത്രകൾ കുറച്ചാൽ കിട്ടുന്ന അർത്ഥം.

മൂന്നാം പുസ്തകം

1. 'മദ്ധ്യങ്ങൾ' എന്നതു് "മേസാ" എന്ന മൂലത്തിലെ ബഹുവചനത്തിന്റെ അർത്ഥമാണ്. ബൈവാട്ടറും ബുച്ചറും മദ്ധ്യം (Middle) എന്ന ഏകവചനമാണ് തങ്ങളുടെ തർജ്ജമയിൽ കൊടുക്കുന്നതു്. ഇതു ശരിയല്ല. ഇവിടെ മഹാകാവ്യത്തിന്റെ ലക്ഷണമാണ്, ദുഃഖാന്ത നാടകത്തിന്റെ ലക്ഷണമല്ല, അരിസ്റ്റോട്ടലേസ് എടുത്തു പറയുന്നതെന്ന സന്ദർഭം അവർ ശ്രദ്ധിച്ചില്ലെന്നു തോന്നുന്നു. മഹാകാവ്യത്തിലെ ഉപാഖ്യാനങ്ങൾക്കും നാടകത്തിലെ ഉപാഖ്യാനങ്ങൾക്കും തമ്മിൽ അർത്ഥത്തിലും, സ്വരൂപത്തിലും ഭേദമുള്ളതുപോലെ, 'മദ്ധ്യ' ശബ്ദത്തിന്റെ അർത്ഥത്തെ സംബന്ധിച്ചും ഗ്രഹിച്ചുകൊള്ളേണ്ടതാണ്.

2. സലമീസ് (Salamis) കൃപ്രസി (സൈപ്രസി)ന്റെ കിഴക്കേ കരയിലുള്ള ഒരു പട്ടണം. ഭൂകമ്പംമൂലം നശിച്ചു. നാലാം നൂററാണ്ടിൽ വീണ്ടും അധിവസിച്ചു. അനന്തരം കൊംസ്റ്റംതിയ എന്ന പേരിൽ പ്രസിദ്ധമായി. സലമീസ് കടൽയുദ്ധം ക്രി. മു. 570-ൽ നടന്നു.

3. 'കർക്കദോൻ' എന്ന ഗ്രീക്കുമൂലനാമം. ഫിനീഷ്യൻമാർ സ്ഥാപിച്ച ഒരു കോളനി. ആഫ്രിക്കൻ വടക്കേതീരത്തിൽ കർക്കാദോൻ നിവാസികൾ കച്ചവടക്കാരായിരുന്നു. ഗ്രീക്കുകളുമായി സംഘർഷം തുടങ്ങി. ക്രി. മു. 540--570 വരെയോ അതുകഴിഞ്ഞു കുറേ നാൾ വരെയോ സംഘർഷം തുടർന്നുവന്നു.

4. കൃപ്രിയ (Cypria = Kupria) മഹാകാവ്യയുഗ(പുരാണകാല)ത്തിലെ ഒരു ലോപിച്ചുപോയ കാവ്യം. ത്രോയിയ നിരോധനത്തിനിടയാക്കിയ കാരണങ്ങളെപററി വിവരിക്കുന്ന കഥ.

5. Little Iliad- പുരാണകാലത്തെ മറെറാരു നഷ്ടപ്പെട്ട കാവ്യം. ആരുടേതാണെന്നു നിശ്ചയമില്ല. ഹോമേരസിന്റെ ഇലിയഡിന്റെ ഉത്തരകഥ. ഉത്തരരാമായണം പോലെ. 1) Award of Arms 2) Philoctetes 3) Neoptolemus 4) Eurypylus 5) Mendicant Odysseus 6) Loconian Woman 7) Fall of Ilium 8) Departure of the Fleet ഇവയാണ് എട്ടു ദുഃഖാന്തനാടകങ്ങൾ.

6. ഹെക്തോർ (Hector). ഈലിയദിലെ പ്രിയമിന്റെ പുത്രന്മാരിൽ ഒരുവൻ. ത്രോജൻയോധാക്കളിൽ മുഖ്യൻ. അയാളെ അഖില്ലേസ് വധിച്ചു.

7. എലക്ത്റാ (Electra) എഉരിപിദേസിന്റെ നാടകം, ക്രി.മു. 413-ൽ രചിച്ചതു്.

8. ദെൽഫി (Delphi) യിലെ അപ്പാളോദേവാലയത്തിൽനടന്നു വരുന്ന പ്രസിദ്ധമായ കലാപ്രദർശനം. Pythian games ആഗസ്റ്റ്-സെപ്റ്റംബറിൽ, ഒളിമ്പിയൻ ഉത്സവത്തിന്റെ മൂന്നാംകൊല്ലം തോറും നടത്തിവന്നു. ഏതാണ്ടു് ഓണക്കാലത്തു് മഹാബലിയുടേതുപോലെ, അപോളോവിന്റെ വിജയയാത്രയെ പുരസ്കരിച്ചു നടക്കുന്ന ആഹ്ളാദ പ്രദർശനം. സമയം ഓണമാസമായ 28 ദിവസങ്ങളുമായി ഒത്തുവരുന്നതെന്നതു കൌതുകകരമായി തോന്നിക്കുന്നു.



നാലാം പുസ്തകം —അഞ്ചാം പുസ്തകം.

1. ക്സെനോഫനേസ് (Xenophanes) ക്രി. മു. 576—480. ഒരു ഗ്രീക്ക കവി. അന്ന നടപ്പിലിരുന്ന മതവിശ്വാസങ്ങളെ തീവ്രമായി ആക്ഷേപിച്ചു; സർവ്വവ്യാപകനായ ഈശ്വരൻെറ സത്ത സമത്ഥിച്ചു. പ്രകൃതിതത്വത്തെപ്പററി കാവ്യമെഴുതി ചിപ്പികളും മണ്ണും പരീക്ഷിച്ചിട്ട്, ഭൂമി സമുദ്രത്തിൽ നിന്ന് ഉയന്നെന്നും, ഇന്നത്തെനിലയിലെത്താൻ പല പരിവത്തനവും കടക്കേണ്ടിവന്നു എന്നും പറഞ്ഞു. കൃതികളുടെ ചില അംശമേ കണ്ടുകിട്ടിയിട്ടുള്ളു.

2. ദോലൊൻ (Dolon) 'ത്രൊഇന്ത്യ' യുദ്ധത്തിലെ പരാക്രമിയായ ഒരു യോദ്ധാവ്. വേഗവാനെന്ന പേരെടുത്തവൻ. അയാളെ ഗ്രീക്കപാളയത്തിൽ ഗുപ്തചരനാക്കി അയച്ചു. അവിടെ ഗ്രീക്കകളുടെ പിടിയിലകപ്പെട്ടു. ആത്മരക്ഷാത്ഥം ഹെക്തൊരുടെ സന്നാഹത്തിൻെറ രഹസ്യം മുഴുവൻ വെളിപ്പെടുത്തി. അവസാനം ദേശദ്രോഹക്കുററം ചുമത്തി അയാളെ ദിഓമിദേസ് വധിച്ചു.

3. നാലും അഞ്ചും പുസ്തകത്തിൽ കൊടുക്കുന്ന സമാധാനങ്ങൾ പ്ലതോൻെറ ആക്ഷേപങ്ങൾക്കു മാത്രമാണെന്ന ധരിക്കരുത്. ക്രി. മു. നാലാംശതകത്തിൽ ആംഫിപൊളിസിലെ സൊഇലോസ് (Zoilos) എന്ന പേരുള്ള ഒരു നിരൂപകനുണ്ടായിരുന്നു. ആ നിരൂപണപടു ഹോമേരസിൻെറ കവിതകളെ നിശിതമായി പരീക്ഷിച്ച്, ഒട്ടുവളരെ ആക്ഷേപങ്ങൾ പുറപ്പെടുവിച്ചു. ഹോമേരസിൻെറ വൃത്തജ്ഞാനവും, വ്യാകരണജ്ഞാനവും പോലും ആക്ഷേപത്തിനു വിഷയമായി. ക്രുദ്ധരായ ഗ്രീക്കകൾ സൊഇലോസിനെ മലയുടെ അററത്തെ പാറക്കെട്ടിൽ നിന്ന താഴോട്ട് എറിഞ്ഞു കൊന്നു എന്നാണ് ഐതിഹ്യം. 'കാവ്യകലയെപ്പററി' ചില ഭാഗങ്ങൾ ഈ നിരൂപകൻെറ ആക്ഷേപങ്ങൾ മനസ്സിൽ വെച്ചുകൊണ്ട് എഴുതിയതായിരിക്കാനിടയുണ്ട്.



പരിശിഷ്ടങ്ങൾ

കാവ്യകലയെപ്പററി: ഒരു അദ്ധ്യയനം

പ്രസ്താവന

പാശ്ചാത്യചിന്തയുടെ ഉറവിടം പുരാതനഗ്രീസും, ആദിമമായ പ്രേരണാകേന്ദ്രം സോക്രത്തേസ്, പ്ലേതോൻ, അരിസ്റ്റോതേലെസ് എന്നീ മൂവരുമാണെന്നു പ്രസിദ്ധമാണല്ലോ. സോക്രത്തേസ് പുസ്തകമൊന്നും എഴുതിയിട്ടില്ല. എങ്കിലും ആ മഹാചിന്തകൻ, അഥെൻസ് നഗരം മുഴുവൻ ഇളക്കി മറിക്കുമാറ്, വിപ്ലവകാരിയായിരുന്നു. തന്റെ അന്തരാത്മാവിന്റെ പ്രേരണയനുസരിച്ച്, ശുദ്ധമായ സത്യവും, ന്യായവുമെന്തെന്നറിയുവാനും, അറിഞ്ഞതു പ്രചരിപ്പിക്കുവാനുമായി അദ്ദേഹം സ്വജീവിതം ഉഴിഞ്ഞുവച്ചു. അഥെൻസുവാസികളുടെ ധാരണകൾക്കും, ജീവിതരീതികൾക്കും വിപരീതമായിരുന്നു അദ്ദേഹത്തിന്റെ ഉപദേശങ്ങൾ. അതിനാൽ നാട്ടാരുടെദൃഷ്ടിയിൽ അദ്ദേഹം അപരാധിയായിത്തീർന്നു. അദ്ദേഹം സ്വയം വിഷം കുടിച്ചു മരിച്ചുകൊള്ളണമെന്ന ശിക്ഷയാണ് അന്നത്തെ ഭരണക്കാർ കല്പിച്ചതു്. അങ്ങനെ സോക്രത്തേസിന്റെ ഭൗതികജീവിതം അവസാനിച്ചു.

എങ്കിലും, അദ്ദേഹത്തിന്റെ ആത്മാവു് അമരമായി വിജയിച്ചു. ആ ആത്മതേജസ്സ് പ്ലേതോനിലൂടെ വീണ്ടും അതിന്റെ വെൺകതിരുകൾ സർവ്വത്ര വിതറി. സോക്രത്തേസിന്റെ ശിഷ്യന്മാരിൽ പ്രമുഖനാണ് പ്ലേതോൻ. ഗുരുവിന്റെ തത്ത്വശാസനം പ്രചരിപ്പിക്കുവാൻവേണ്ടി, അഥെൻസിന്റെ നഗരസീമയ്ക്കു പുറത്ത്, പ്ലേതോൻ യൂറോപ്പിലെ ഒന്നാമത്തെ സർവ്വകലാശാലയായ അകാദമി സ്ഥാപിച്ചു. നാല്പതുവർഷം അതിന്റെ കുലപതിയായിരുന്നുകൊണ്ടു് അദ്ദേഹം അനേകം വിദ്വാന്മാരെ തയാറാക്കി. കൂടാതെ, വിശ്വസാഹിത്യത്തിലെ വിഭൂതിയെന്ന് ഇക്കാലത്തുപോലുംലോകം പുകഴ്ത്തുന്ന സംവാദഗ്രന്ഥങ്ങൾരചിക്കയും ചെയ്തു. അവയിൽ സോക്രത്തേസിന്റെ സിദ്ധാന്തങ്ങൾ മനോഹരവും, സുഗ്രഹവുമാംവിധം പ്രതിപാദിച്ചിട്ടുണ്ടു്.

വിശ്വവിശ്രുതനായ പ്ലേതോന്റെ ശിഷ്യന്മാരിൽ സർവ്വശ്രേഷ്ഠനായ അരിസ്റ്റോതേലേസ്, തന്റെ താരുണ്യോദയത്തിലാണ് അകാദമിയിൽ പ്രവേശിച്ചതു്. ഇരുപതുവർഷം പ്ലേതോന്റെ അന്തേവാസിയായി കഴിഞ്ഞ ആ മഹാമേധാവി, ഗുരുവിന്റെ സ്വർഗ്ഗാരോഹണത്തിനു ശേഷം ഗ്രീസിൽ പലേടത്തും സഞ്ചരിച്ചിട്ട്, അഥെൻസിൽ മടങ്ങിവന്നു്, ലീകെയമെന്ന വിദ്യാകേന്ദ്രം തുറന്നു. ലീകെയത്തിന്റെ

ആചാര്യനായിരുന്ന കാലത്താണ് അദ്ദേഹം തന്റെ ഗ്രന്ഥങ്ങൾക്കു രൂപം കൊടുത്തതു്. സോക്രട്ടീസിൽ നിന്നു് നിർഗ്ഗമിച്ച ജ്ഞാനപ്രവാഹം പ്ലേറ്റോനിലൂടെ പരിപുഷ്ടവും, സർവ്വജനസമാദൃതവും, നിബിഡവുമായി ഉടലെടുത്തിട്ടു്, അരിസ്റ്റോട്ടലെസിലൂടെ പരിമാർജിതവും, സുവ്യക്തവും, വിവേകസമ്മതവുമായ രൂപത്തിൽ, വിവിധ ധാരകളായി പിരിഞ്ഞു്, ബഹുമുഖമായി ഒഴുകി (1) അവിടെനിന്നാണു് യൂറോപ്പിലെ വർഗ്ഗീകൃതമായ ചിന്താപദ്ധതികൾ ഒന്നൊന്നായി പുരോഗമിച്ചതു്.

"കാവ്യകലയെപ്പററി"

അരിസ്റ്റോട്ടലെസ്സ് അസംഖ്യം ഗ്രന്ഥങ്ങൾ രചിച്ചിട്ടുണ്ടു്. അന്നുവരെയുള്ള മുഴുവൻ അറിവും അനുക്രമം സംഗ്രഹിച്ചതിൽപിന്നെ, അതു് അടിസ്ഥാനമാക്കിക്കൊണ്ടു്, ഓരോ വിഷയവും നിഷ്കർഷിച്ചു പരീക്ഷിക്കയും, ആക്ഷേപവും സമാധാനവും പൂർവ്വപക്ഷവും ഉന്നയിക്കയും, അനന്തരം സിദ്ധാന്തപക്ഷം അവതരിപ്പിക്കയും ചെയ്തശേഷം, ഭാവിചിന്തനത്തിനു ആവശ്യമായ പ്രേരണ നല്കയാണു് അരിസ്റ്റോട്ടലെസിന്റെ പ്രക്രിയാ. വർഗ്ഗീകരണം, ഐതിഹാസികമായ വീക്ഷണം, പാരമ്പര്യബുദ്ധി, സ്വാധീനമായ പര്യാലോചന, സമന്വയദൃഷ്ടി, ഹഠരാഹിത്യം മുതലായ ഗവേഷണവൈശിഷ്ട്യം ഭാവിതലമുറയ്ക്കു അദ്ദേഹം ചെയ്ത സംഭാവനയാണു്. രാജനീതി, സമുദായശാസ്ത്രം, പ്രകൃതിശാസ്ത്രം, നീതിശാസ്ത്രം; മനഃശാസ്ത്രം, ഭൗതികവിദ്യാ, പരാവിദ്യാ—ഇത്യാദി എല്ലാ വിഷയവും അരിസ്റ്റോട്ടലെസിന്റെ വിവേചനത്തിനു വിധേയമായിട്ടുണ്ടു്. അതുപോലെ സാഹിത്യത്തേയും അദ്ദേഹം കൂലങ്കഷമായി പരീക്ഷിച്ചു. അതിന്റെ പരിണാമമാണു് 'കാവ്യകലയെപററി' എന്ന പ്രകരണഗ്രന്ഥം.

"കാവ്യകലയെപററി" തുലോം ചെറിയ ഗ്രന്ഥമാണു്. എങ്കിലും, അനേകം നൂററാണ്ടുകളായി യൂറോപ്പിലെ കാവ്യനിർമ്മാണത്തിൽ അതിനു ചെലുത്താൻ കഴിഞ്ഞ അധികാരവും, പ്രാമാണ്യവും എതിരററതാകുന്നു. യൂറോപ്യൻഭാഷകളുടെ ഏററവും പഴയ സാഹിത്യശാസ്ത്രമാണതു്. വിശാലമായ അദ്ധ്യയനത്തിന്റേയും, ദീർഘകാലം നീണ്ടുപോകുന്ന കാവ്യഗതിയുടെ ക്രമാഗതമായ ചരിത്രത്തെ ആശ്രയിച്ച നിഗമനത്തിന്റേയും സാരം അതിൽ ദർശിക്കാം. ക്രിസ്തുവിനുമുമ്പ് നാലാംശതകത്തിൽ, ഗ്രീക്കവർഗ്ഗത്തിനു പ്രിയവുംമാന്യവുമായിരുന്ന ദാർശനികഭാവന എക്കാലവും, ഏവക്കും പ്രിയവും മാന്യവുമായിരിക്കുമാറു്, ഉദാത്തവും ഭദ്രവുമാകാമെന്നു് എന്തുകൊണ്ടു് വന്നുകൂടാ? എങ്കിലും അരിസ്റ്റോട്ടലെസ് ജനിച്ച കാലത്തിന്റേയും ദേശത്തിന്റേയും സന്താനമാണു് പ്രസ്തുതഗ്രന്ഥമെന്ന വാസ്തവം മറക്കാവതല്ല.

---

1) Aristotle and Plato in Midfourth Centuary (Ed) Ingemar During (1960) നോക്കുക.

മഹത്തായ ഈ കൃതി അപൂർണ്ണമായേ കിട്ടിയിട്ടുള്ളൂ. മൂലത്തിലെ ചില അംശങ്ങൾ നശിച്ചുപോയി. സ്വതന്ത്രമായി പഠിക്കുവാൻവേണ്ടി ഉണ്ടാക്കിയ സ്വയംപര്യാപ്തമായ പുസ്തകമല്ല 'കാവ്യകലയെപ്പററി'. അരിസ്റ്റോട്ടിലെസിൻെറ മററു പുസ്തകങ്ങളെപ്പോലെ, ഇതും വെറും കുറിപ്പാണ്. കുറിപ്പുകൾക്കു പൊതുവെ വരാവുന്ന കുറവുകൾ ഇതിനു മുണ്ട്. ആകസ്മികമായ ഉപസംഹാരം, അംഗങ്ങൾക്കു തമ്മിൽ പൊരുത്തമില്ലായ്മ, പ്രകരണംവിട്ടുള്ള വ്യതിചലനം, ദുർഗ്രഹമായ സംക്ഷേപം, പരിഭാഷകളുടെ നിർവചനത്തിൽ അപൂർണ്ണത, അടുക്കില്ലായ്മ, മുഖ്യവിഷയങ്ങൾ വിശദീകരിക്കായ്ക, ഗൌണവിഷയങ്ങളുടെ വിസ്താരം, വിവേചനത്തിൻെറ വികലത മുതലായ ദോഷങ്ങൾ ഇതിൽ കാണാം. ഇവ കുറിപ്പുകളിൽ വരാവുന്നവ തന്നെ. എങ്കിലും അരിസ്റ്റോട്ടിലെസ് പറഞ്ഞിട്ടുള്ളതിൽ ഏറിയ ഭാഗവും, പ്രമാദരഹിതമായ പരിചിന്തനത്തിൻെറ ഫലമാണെന്ന് സമ്മതിച്ചേ തീരൂ "കാവ്യകലയെപ്പററി" യിൽ അന്ന് അദ്ദേഹം പറഞ്ഞ തത്ത്വങ്ങൾ പലതും ഇന്നും മാന്യം തന്നെ. എന്നാൽ ഇതൊരു ആധുനിക വിമർശശാസ്ത്രമാണെന്നു തെററിധരിച്ചുപോകരുത്.

തത്ത്വജ്ഞാനികളായ രാജ്യതന്ത്രജ്ഞന്മാരെയും, ഭരണാധികാരികളേയും തയ്യാറാക്കുകയായിരുന്നു പ്ലേതോൻെറ ഉദ്ദേശ്യം. അതിന് പ്രയോജനപ്പെടുന്ന അദ്ധ്യയനപദ്ധതി 'പോളിതേഇആ' (റിപ്പബ്ളിക്) എന്ന ഗ്രന്ഥത്തിൽ അദ്ദേഹം നിർദ്ദേശിച്ചു. പ്ലേതോനു മുമ്പ്, സാമാന്യവും വിശേഷവുമായ എല്ലാതരം അദ്ധ്യാപനവും കവികളുടേയും സോഫിസ്ററുകളുടേയും കയ്യിൽ അമർന്നിരുന്നു.[1] സോഫിസ്ററുകൾ തന്നേയും തങ്ങളുടെ അദ്ധ്യാപനത്തിൽ കാവ്യനാടകങ്ങളെ പ്രമാണമായി അവലംബിച്ചുപോന്നു. പരമ്പരാഗതമായ ഗ്രീക്കു പാഠ്യക്രമത്തിൽ ഒന്നാംസ്ഥാനം കാവ്യനാടകങ്ങൾക്കു ലഭിച്ചിരുന്നതിനാൽ, അവർ ജനതയുടെ കാവ്യനാടകശ്രദ്ധയെ യഥേഷ്ടം പ്രയോജനപ്പെടുത്തിവന്നു. സ്വഭാവശുദ്ധിക്കും, ന്യായബോധത്തിനും കാവ്യനാടകങ്ങൾ തെല്ലും സഹായിച്ചില്ലെന്നു കണ്ട പ്ലേതോൻ, തത്ത്വജ്ഞാനികളായ ഭരണകർത്താക്കളെ തയ്യാറാക്കുവാനുള്ള പാഠ്യക്രമത്തിൽ, അവയുടെ അദ്ധ്യയനമൊഴിപ്പെടുത്തരുതെന്നു തീരുമാനിച്ചു. കവികളുടേയും കാവ്യത്തിൻേറയും മഹത്വം പ്ലേതോനു ജ്ഞാതമല്ലായിരുന്നു എന്നല്ല ഇതിൻെറ അർത്ഥം. പ്ലേതോൻ സ്വയം നല്ല കവിയായിരുന്നു—രസികനും, ഭാവുകനും, സഹൃദയനുമായിരുന്നു. 'പോളിതേഇആ' പത്താംപുസ്തകത്തിൽ ഹോമേരസിനേയും, ഹീസിഒദാദിനേയും വാനോളം പുകഴ്ത്തിയിട്ടുണ്ട്. അതോടൊന്നിച്ച്, വിദഗ്ദ്ധനായ കവി ആദർശ

1: U· Von Wilamowitz-Moellendroff· Platon I p. 478
Finsler· Platon und die Aristotelische Poetik P· 220·
സോഫിസ്റ്റ് = വെറും താർക്കികന്മാർ

നഗരത്തിൽ വന്നാൽ, ആ ദിവ്യനെ അർഘ്യവും പാദ്യവും മധുപർകവും നല്കി സത്കരിച്ചിട്ട്, പുഷ്പമാല്യം ചൂടി ഘോഷിപ്പിച്ചെഴുത്തി, നഗരസീമയ്ക്കു പുറത്തു കൊണ്ടുപോയി വിട്ടേക്കണമെന്നു മൂന്നാം പുസ്തകത്തിൽ ഉപദേശിക്കുന്നു.

പ്ലേതോൻ കാവ്യനിഷേധത്തിനു രണ്ടുതരം തക്കമാണ് ഉന്നയിച്ചതു്. ഒന്നു്, ദാർശനികം; മററതു്, ധാമ്മികം. പ്ലേതോൻെറ ദർശനശാസ്ത്രമനുസരിച്ചു്, ദൃശ്യമാനമായ ലോകം ആദശമായ ലോകത്തിൻെറ മൂരവത്തിയായ, മങ്ങിയ, അപൂണ്ണമായ പകർപ്പാകുന്നു; ആ പകർപ്പിൻെറ അടുത്ത വ്യത്ഥമായ പകർപ്പാണ് കല. അതായതു് സത്യത്തിൻെറ വാസ്തവമായ നിലയിൽനിന്നു്, ഇരട്ടി ദൂരത്തു്, മൂന്നാമത്തെ തരം അപൂണ്ണമായ പ്രതികൃതിയാണ് കാവ്യം. അതിനാൽ കാവ്യം സത്യമല്ല; സത്യമല്ലാത്തതു ത്യാജ്യമാകുന്നു. ഇതാണ് കാവ്യനിരാസത്തിൻെറ ദാർശനികയുക്തി.

ദേവതകളേയും പുരാണപുരുഷന്മാരേയും പററി അശ്ലീലവും അവാസ്തവവുമായ വണ്ണനയിലേർപ്പെടുന്ന കവികൾ, തദ്വാരാ അദ്ധ്യേതാക്കളുടെ ന്യായബോധവും, സന്മാർഗ്ഗവൃത്തിയും, സൌശീല്യവും ദൂഷിപ്പിക്കുന്നു. കാവ്യനിഷേധത്തിൻെറ ധാമ്മികമായ പ്രേരണ ഇതാണ്. ദാർശനികശിരോമണിയായ പ്ലേതോൻെറ വിവേചനപ്രക്രിയയും, തക്കസരണിയും അവയുടെ സവ്വംകഷമായ തീക്ഷ്ണതയോടെ പ്രയുക്തമായപ്പോൾ, കാവ്യസമത്ഥനപക്ഷം തകർന്നുപോയി. അതുകൊണ്ട് കാവ്യകലയുടെ ഉദ്ധാരം ആവശ്യമായിത്തീന്നു. അതിലേർപ്പെടാനർഹൻ പ്ലേതോൻെറ ശിഷ്യന്മാരിൽ സവ്വശ്രേഷ്ഠനായ അരിസ്തോതലെസാണല്ലോ.

മുഴുവൻ ഗ്രീക്കുസാഹിത്യമല്ല, അതിൽപെട്ട ഏതാനും വിഭാഗമാണ് ഗ്രന്ഥത്തിലെ പ്രതിപാദ്യം. നാലുതരം കാവ്യങ്ങളിൽ പരിമിതമാണതു്. ചരിത്രപരവും കലാപരവുമായ അടിസ്ഥാനത്തിൽ അവയെ രണ്ടു യുഗ്മങ്ങളായി പരിഗണിക്കുന്നു. കാവ്യോദയത്തിൻെറ പ്രേരകതത്ത്വം രണ്ടാണെന്നും, അതിൻെറ ഗതി രണ്ടു പന്ഥാവിലൂടെയാകുമ്പോൾ രണ്ടു കാവ്യരൂപങ്ങൾ പ്രകടമാകുന്നുവെന്നും അരിസ്തോതെലെസ് അനുമാനിക്കുന്നു: ഒന്നു് പുരാണകഥാകാവ്യം (= മഹാകാവ്യം) മററതു്, വിഡംബനകാവ്യം. മഹാകാവ്യത്തിൽനിന്നു് ദുഃഖാന്തനാടകവും, വിഡംബനകാവ്യത്തിൽനിന്നു് പ്രഹസനവും ഉടലെടുക്കുന്നു. അതുകൊണ്ട്, കാവ്യത്തിൻെറ സ്വഭാവം ഇപ്രകാരം രണ്ടു യുഗ്മങ്ങളിൽ വിനിയുക്തമാണെന്നു തീരുമാനിക്കാം. ആ നിലയ്ക്കു് മഹാകാവ്യത്തിൽ ചരിതാത്ഥമാകുന്ന തത്ത്വങ്ങൾ, ഉചിതമായി പരിഷ്കരിച്ചാൽ ദുഃഖാന്തനാടകത്തിലും ചരിതാത്ഥമാകാവുന്നവ തന്നെ; അതേ മാതിരി, വിഡംബനയിലെ തത്ത്വങ്ങൾ പ്രഹസനങ്ങളിലുമിണക്കാം. എങ്കിലും ഐതിഹാസികദൃഷ്ട്യാ, ഓരോ പ്രകാരത്തിൻേറയും പരിണതമായ രണ്ടാമത്തെ രൂപം കാവ്യകലയുടെ ഭവ്യതരമായ വികാ

സമാണെന്ന് അരിസ്റ്റോട്ടലെസ് കരുതുന്നു. അതിനാൽ വികസിതമായ രണ്ടു രൂപവും ഓരോന്നിന്റേയും പൂർവ്വരൂപത്തെക്കാൾ പൂർണ്ണമായ പ്രതിപാദനമർഹിക്കുന്നു. അവയുടെ വികാസവിധി നിർണ്ണയിച്ചതിൽ പിന്നെ, ആ നിയമങ്ങളെ മററു രണ്ടു പ്രകാരങ്ങളിൽ പ്രയോഗിക്കുന്ന രീതി അസന്ദിഗ്ദ്ധമാംവിധം അരിസ്റ്റോട്ടലെസ് നിർദ്ദേശിക്കുന്നു. എങ്കിലും പുസ്തകത്തിൽ നിർവഹിക്കുന്നതു് കേവലം ദുഃഖാന്തനാടകത്തെക്കുറിച്ചു പ്രതിപാദനവും, അതിന്റെ ഫലമെങ്ങനെ മഹാകാവ്യത്തിൽ പ്രയോഗിക്കാമെന്ന സൂചനയുമാണ്; വിഡംബനവും പ്രഹസനവും ആ രീതിയിൽ വിവേചിക്കുന്നില്ല. ഗ്രന്ഥത്തിന്റെ രണ്ടാം ഭാഗത്തിൽ അതു ചെയ്തിരിക്കാമെന്നും, ആ ഭാഗം നഷ്ടപ്പെട്ടുപോയെന്നും ഊഹിക്കേണ്ടിയിരിക്കുന്നു.

കാവ്യഭേദങ്ങളുടെ ഇതിഹാസം ചർച്ചചെയ്യുന്നിടത്തു്, കരുണത്തേയും ഉപഹാസ്യത്തേയുംപററി പ്രസ്താവനയായി എഴുതുന്നതു വായിച്ചാൽ, പ്രഹസനം പിന്നീടു് വിവേചിക്കുമെന്നു പ്രതീക്ഷിക്കാൻ വഴിയു കാണുന്നു. അതു വിവേച്യമാണെന്ന സൂചന ഗ്രന്ഥാരംഭത്തിലുണ്ടുതാനും. അരിസ്റ്റോട്ടലെസിന്റെ കാലത്തു് പ്രഹസനം വികാസം പ്രാപിച്ചിരുന്നുവെന്നു ചിലർ പറയുന്നുമുണ്ടു്. അരിസ്റ്റോട്ടലെസിനുമുമ്പ് (ക്രി.മു. 382—322) ജീവിച്ചിരുന്ന അരിസ്റ്റോഫനെസ് (ക്രി മു. 450—385) പേരുകേട്ട പ്രഹസനകവിയായിരുന്നുവെന്നതും ഇവിടെ ഓർക്കേണ്ടതാണ്. ദിയേഗേനെസ്‌ലാകേർതിയിസ് തയാറാക്കിയ അരിസ്റ്റോട്ടലെസ് വാങ്മയത്തിന്റെ പട്ടികയിൽ, "കവികളെപ്പററി മൂന്നുസംവാദങ്ങൾ" എന്ന പേരു കൂടി ഉൾപ്പെടുന്നുണ്ടു്[1]. പ്ലൂടാർക്കിന്റെ ഗ്രന്ഥത്തിൽ ഉദ്ധരിച്ചിട്ടുള്ള ഏതാനും അംശങ്ങൾ ഇററലിയിലെ വിദ്വാനായ റൊസ്റ്റഗ്നി തേടിപ്പിടിച്ചു സംഗ്രഹിച്ചിട്ടുള്ളതിൽ,[2] —"ദാർശനികർ ചെയ്യുംപോലെ സത്യമന്വേഷിക്കുക കവിയുടെ കർത്തവ്യമല്ലെ"ന്ന ഭാഗം, "കാവ്യകലയെപ്പററി" എന്ന പ്രസ്തുത ഗ്രന്ഥത്തിലെ കാവ്യപ്രയോജനത്തെ സംബന്ധിച്ച അംശംപോലെ ഇരിക്കുന്നുവെന്ന് അദ്ദേഹം സ്ഥാപിക്കുന്നു.[3] ലോപിച്ചുപോയ ആ കൃതിയിൽ പ്രഹസനം ചർച്ചചെയ്തിരിക്കാം.

ഗ്രന്ഥത്തിൽ ഗീതികാവ്യം (ലിറിക്) വിവേചിച്ചുകാണുന്നില്ല. താണ്ഡവഗീതം, രാഗപ്രധാനമായ കാവ്യം, ദുഃഖാന്തനാടകത്തിലെ വൃന്ദഗാനം—ഇവയിൽനിന്ന് ഭിന്നമാണ് ഗീതികാവ്യം. ദേവതകളേയും, പുരാണപുരുഷന്മാരേയും ആശ്രയിച്ചുണ്ടായവയാണ് ഗ്രീക്കുഗാഥ. അതി

1. വിലുപ്തമായ 'ഹോമേറസ് പ്രശ്നം' അല്ല ഈ രചന. അരിസ്റ്റോട്ടലെസിന്റെ പ്രാരംഭകൃതികൾ സംവാദരൂപത്തിലായിരുന്നു.

2. A Rostagni: Il dialgo aristotelico: "Peri Poieton" Rivista oli Filotogia-N, S. IV 1926- 433-70. V 1927-

3. A Rostagni; Aristotele, Poetica- Introduzione (1945) also; Aristotle: Select Fragments-72, 3. 73, 4, 70- 2.

നാൽ ഗാഥകളുടെ പ്രതിപാദനം മഹാകാവ്യപ്രകരണത്തിൽ ഉൾപ്പെടുത്തുക ഉചിതം തന്നെ. ഹോമരസിൻെറ കാവ്യം പ്രായേണ ഉച്ചസ്വരത്തിൽ, രാഗമുൾക്കൊള്ളിച്ച് പാടുകയായിരുന്നു പഴയ നടപ്പ്. 'ഹോമരസിൻെറ ഈലിഅദിന്മേൽ ടിപ്പണി' എന്ന ഒരു ഗ്രന്ഥം അലക്സാണ്ടർക്കുവേണ്ടി അരിസ്റ്റോട്ടലെസ് എഴുതി. അതിൽ മഹാകാവ്യത്തിൻെറ അംഗമായ ഗാഥ വിവേചിച്ചിരിക്കാനിടയുണ്ട്. ഗീതികാവ്യത്തിന് അതിൽ പ്രവേശിക്കാനവകാശമില്ലല്ലോ. ശൃംഗാരഗീതം വ്യക്തിപരമാണ്—മുക്തകങ്ങളാണ്. കഥാഘടനയോ ഉപാഖ്യാനമോ അതിലില്ല. സംഗീതവുമായി നിത്യബന്ധമുള്ള ശബ്ദശയ്യയാണതു്. അതിനാൽ, അരിസ്റ്റോട്ടലെസിൻെറ ദൃഷ്ടിയിൽ അതു കാവ്യമല്ലായിരിക്കാം.

ചുരുക്കത്തിൽ, ദുഃഖാന്തനാടകത്തിൻെറ തത്വങ്ങളും, മഹാകാവ്യത്തിനു ഇണങ്ങുന്ന രീതിയിൽ അവയുടെ പ്രയോഗവും മാത്രമാണ് ഗ്രന്ഥത്തിലെ മുഖ്യമായ പ്രതിപാദ്യം. ദുഃഖാന്തനാടകം വിശിഷ്ടമായ കാവ്യഭേദമാണെന്നു സ്ഥാപിക്കുവാനായി അരിസ്റ്റോട്ടലെസ് ചെയ്യുന്ന വ്യാപകവും, സൂക്ഷ്മവുമായ വിവേചനം കാവ്യശാസ്ത്രത്തിൻെറ ചരിത്രത്തിൽ അദ്വിതീയമായ മാതൃകയാണെന്നതിനു സംശയമില്ല.

"കാവ്യകലയെപ്പററി'' അഞ്ചു പുസ്തകങ്ങളായി വിഭക്തമാണ്. ഒന്നാം പുസ്തകത്തിൽ ദുഃഖാന്തനാടകത്തേയും, മഹാകാവ്യത്തേയും, പ്രഹസനത്തേയും കാവ്യത്തിൻെറ പ്രധാനഭേദങ്ങളാക്കി എണ്ണിക്കൊണ്ട്, അവയുടെ സാമാന്യമായ പരിചയം നൽകുന്നു. എല്ലാ കാവ്യഭേദങ്ങളും അവയുമായി ഗാഢമായ ബന്ധമുള്ള സംഗീതംപോലെ, അനുകരണപ്രകാരങ്ങളാണ്. അനുകരണത്തിൻെറ രീതിയും, ഉപകരണവും, വിഷയവും വേറെ വേറെ ആകുമ്പോൾ, ആ ഭേദത്തെ ആശ്രയിച്ച്, കലയുടെ പ്രകാരങ്ങൾക്കും വേറെ വേറെ പേരുണ്ടാകുന്നു. കാവ്യത്തിൻെറ ഐതിഹാസികവും, മനോവൃത്തിഗതവുമായ ഉത്ഭവവൃത്താന്തവും, ദുഃഖാന്തനാടകത്തിൻെറ വികാസചരിത്രവും ഇതിൽ ചുരുക്കി പ്രതിപാദിക്കുന്നുണ്ട്. അതോടൊന്നിച്ച്, മഹാകാവ്യത്തിനും ദുഃഖാന്തനാടകത്തിനും തമ്മിലുള്ള സമാനതയും നിർദ്ദേശിക്കുന്നു.

രണ്ടാം പുസ്തകമാണ് ഗ്രന്ഥത്തിൻെറ പ്രധാനഭാഗം. ഇതിൽ ദുഃഖാന്തനാടകത്തിൻെറ സ്വരൂപവും, ലക്ഷണവും നിരൂപിച്ചിട്ട്, അതിൻെറ ഭാവോത്തേജകത്വവും, ഘടനയും വിവരിക്കുന്നു. പദാവലിയെപ്പററി പറയുന്ന ഭാഗങ്ങൾ, ഗ്രീക്കുഭാഷാപരിജ്ഞാനമപേക്ഷിക്കുന്നതിനാൽ, മററു ഭാഗങ്ങളിൽനിന്നു വ്യത്യസ്തമാണ്. അതിലെ ലക്ഷണാ–വിവേചന വിശേഷമായ ശ്രദ്ധ അർഹിക്കുന്നു.

മൂന്നാം പുസ്തകത്തിൽ മഹാകാവ്യത്തിൻെറ ഘടന ചുരുക്കി നിരൂപിക്കുന്നു. ദുഃഖാന്തനാടകം വിവേചിക്കുമ്പോൾ അവലംബിച്ച രീതി തന്നെയാണ് ഇവിടേയും അനുസരിക്കുന്നതു്. ഒന്നാം പുസ്തകവുമായാണിതിൻെറ വേഴ്ച.

നാലാം പുസ്തകം ആക്ഷേപസമാധാനങ്ങൾ വിവരിക്കുന്നു.[1] കാവ്യത്തിന്റെ സാധുത്വം ഗ്രഹിക്കുവാൻ ഈ സന്ദർഭം സഹായിക്കും. കാവ്യത്തിന്റെ പ്രയോജനം, ദർശനത്തിന്റെയോ ഭൌതികശാസ്ത്രത്തിന്റെയോ സാദ്ധ്യം പോലെ, സത്യാന്വേഷണമല്ല. വിശുദ്ധമായ ആനന്ദാനുഭൂതിയാണു് കാവ്യംകൊണ്ടു് കൈവരേണ്ടതു്.

അഞ്ചാം പുസ്തകത്തിൽ, മഹാകാവ്യത്തേയും, ദുഃഖാന്തനാടകത്തേയും താരതമ്യം ചെയ്തശേഷം, കലാരൂപമെന്ന നിലയിൽ ദുഃഖാന്തനാടകം ഉത്കൃഷ്ടമാണെന്നു സ്ഥാപിക്കുന്നു. രണ്ടാംപുസ്തകത്തിന്റെ സമാപനമാണിതെന്നു തോന്നിപ്പോകും.

അരിസ്റ്റോട്ടലെസിന്റെ ലീകെയം വിദ്യാലയത്തിൽ അനുസരിച്ചുവന്ന പാഠ്യക്രമത്തിൽ, അന്തിമമായ സ്ഥാനമാണു് യഥാക്രമം 'പ്രഭാഷണകല'യ്ക്കും 'കാവ്യകല'യ്ക്കും ലഭിച്ചിരുന്നതു്. അദ്ദേഹത്തിന്റെ 'സദാചാരശാസ്ത്ര'ത്തിലും, 'രാജനീതിശാസ്ത്ര'ത്തിലും പ്രതിപാദിക്കുന്ന ദാർശനികതത്ത്വങ്ങൾ ഗ്രഹിക്കാത്തവൻ 'പ്രഭാഷണകല'യും 'കാവ്യകലയെപ്പററി'യും പഠിക്കാനധികാരിയല്ല. ഭയം, കരുണ മുതലായവയുടെ വിശദീകരണം 'പ്രഭാഷണകല'യിലാണുള്ളതു്. അതിനാൽ 'കാവ്യകലയെപ്പററി' പഠിക്കുംമുമ്പു് അതു് അറിഞ്ഞിരിക്കണം.

പ്രസ്തുത ഗ്രന്ഥത്തിൽ അരിസ്റ്റോട്ടലെസ് അവലംബിക്കുന്ന ഐതിഹാസികപദ്ധതി അത്യന്തം ഗൗരവമുള്ളതാകുന്നു. കാവ്യത്തിന്റെ വർഗ്ഗവിഭാഗം, സ്വരൂപനിർദ്ദേശം, വിശേഷതകൾ മുതലായവ നിർണ്ണയിക്കുവാൻ അദ്ദേഹത്തിനു് ആശ്രയമായിരുന്നതു് വിശാലമായ ഗ്രീക്കു സാഹിത്യവും, തദ്വിഷയകമായി സ്വയം ചെയ്ത ഗവേഷണവുമാണു്. ക്രി. മു. 335-ൽ അവസാനിച്ച പ്യൂഥിയൻ കളികളുടെ വിവരണം അദ്ദേഹം തന്റെ ഭാഗിനേയനായ കല്ലിസ്തെനെസിന്റെ സഹകരണത്തോടുകൂടി തയാറാക്കി.[2] ആ കളികളിൽ സംഗീതവും, കാവ്യപ്രകാരങ്ങളും ഉൾപ്പെട്ടിരുന്നു. അഥെനിയൻ ഉത്സവത്തിൽ അഭിനയിക്കുവാനായി നാടകങ്ങളുടെ ഒരു സംഗ്രഹവും അരിസ്റ്റോട്ടലെസു തയാറാക്കി.[3] ഐതിഹാസികമായ ക്രമമനുസരിച്ച പശ്ചാത്തലം ഒരുക്കിയശേഷം, വിനിഗമനതക്കം കൊണ്ടു് അതു മുഴുവൻ പരിശോധിക്കാതെ ഗ്രന്ഥനിർമ്മാണത്തിൽ അദ്ദേഹം ഏർപ്പെടാറില്ല. 'പോളിതികോൻ' (രാജനീതിശാസ്ത്രം) രചിക്കുംമുമ്പു്, അദ്ദേഹം 158 ഗ്രീക്കു നഗരങ്ങളുടെ

---

1 സോയിലോസ് (ക്രി. മു. 4-ാംശതകം) (Zoilos) ചെയ്ത വിമർശനങ്ങൾ ഇതെഴുതുമ്പോൾ അരിസ്റ്റോട്ടലെസിന്റെ മനസ്സിലുണ്ടായിരുന്നുവെന്നു വരാം.

2. M. N Tod: A Selection of Greek Historical Inscriptions (Oxford) Vol II 246 No. 187.

3. 'ദിദസ്കലിഅയി' എന്നാണു് ആ സംഗ്രഹത്തിന്റെ പേരു്.

ഭരണഘടന (അഥെനഇയോൻ പൊളിതെഇആ) സംഗ്രഹിച്ചതു് ഇവിടെ ഓർമ്മിക്കേണ്ടതാണു്.[1]

അനുകരണസിദ്ധാന്തവും കാവ്യരൂപങ്ങളുടെ വർഗ്ഗീകരണവും

പ്ലേറ്റോവിന്റെ തത്വശാസ്ത്രത്തിൽ മുഖ്യം പ്രത്യയസിദ്ധാന്തമാണു്. പ്രത്യയമെന്നാൽ ബോധമെന്നാണർത്ഥം. അതിന്റെ ഗ്രീക്കുമൂലം 'എഇഡീ' (—എഇദോസ്—ഈദീഅ—ഐഡിയാ) എന്നാകുന്നു. ഭാഷാശാസ്ത്രമനുസരിച്ചു് ഈ ശബ്ദത്തിനു് സംസ്കൃതത്തിലെ വിദ് (= അറിയുക), വിദ്യ (= ജ്ഞാനം) എന്ന ശബ്ദങ്ങളുമായി ബന്ധമുണ്ടു്. നാനാത്വമായി കാണുന്ന ജഗത്തിലെ പരിവർത്തനശീലമായ പദാർത്ഥങ്ങളിൽ ബുദ്ധികൊണ്ടു മാത്രം ഗ്രഹിക്കാവുന്നതായും, ഇന്ദ്രിയങ്ങൾക്കു വിഷയമാകാതെയും വർത്തിക്കുന്ന ഏകരസമായ തത്വമെന്ന അർത്ഥത്തിലാണു് ആ ശബ്ദം പ്ലേറ്റോൻ പ്രയോഗിക്കുന്നതു്. ഉദാഹരണത്തിനു്, കുതിര എന്ന പദാർത്ഥമെടുക്കാം. ലോകത്തിൽ അസംഖ്യം കുതിരകളുണ്ടു്, അവ മുമ്പുണ്ടായിരുന്നു, ഇനിയുമുണ്ടായിരിക്കും. നിറം, സ്വഭാവം, അവസ്ഥ മുതലായവയെ പുരസ്കരിച്ചു് അവ ഓരോന്നും വേറേ വേറേ ആണു്. അവയിൽ നിമിഷംപ്രതി മാററവുമുണ്ടാകുന്നു. ഈ ഭേദമുണ്ടായിരുന്നിട്ടും അവ മൂന്നുകാലത്തും കുതിര തന്നെ. പരമാർത്ഥത്തിൽ അശ്വമെന്ന ആദർശസ്വരൂപം എല്ലാ ഭേദങ്ങൾക്കും പരിവർത്തനങ്ങൾക്കുമപ്പുറം, സ്വതന്ത്രസത്തയായി നിൽക്കുന്നുണ്ടു്. പ്രത്യക്ഷമായ, ഇന്ദ്രിയഗ്രാഹ്യമായ, അശ്വങ്ങൾ ആദർശമായിരിക്കുന്ന, അതീന്ദ്രിയമായ അശ്വസ്വരൂപത്തിന്റെ പ്രതികൃതിയാണു്—പകർപ്പാണു്. അങ്ങേ അററം മേന്മയുററ കുതിരയിൽ പോലും ആദർശമായ അശ്വത്തിന്റെ അംശമുണ്ടു്. ആദർശമായ അശ്വത്തിന്റെ രൂപം ആംശികമായി അവയിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടാതിരുന്നാൽ, അവ എല്ലാം കുതിരയല്ലാതെ, മറെറന്തെങ്കിലും ആയിരിക്കയേ ഉള്ളു. മററു പദാർത്ഥങ്ങളെക്കുറിച്ചും ഇതുപോലെ ധരിച്ചുകൊള്ളണം. ഭാവരൂപം (ഐഡിയാസ്), അല്ലെങ്കിൽ, പ്രത്യയങ്ങൾ സ്വതന്ത്രസത്തയാണു്. അതിന്റെ നാമാന്തരമാണു് പരമശ്രേഷ്ഠമായ—പരമാർത്ഥമായ—ആകാരം (= അർഖെതിപൊൻ). കുതിര ഒരു ജാതി (= വർഗ്ഗം) ആകുന്നു. ജാതിക്കു് പരമശ്രേഷ്ഠമായ, ഭാവാത്മകമായ, രൂപമുണ്ടു്. കരണ്ടു്, പശു; മനുഷ്യൻ, കട്ടിൽ, സൌന്ദര്യം, ന്യായം, നഗരം—എന്നുവേണ്ട വ്യവഹാരത്തിലെ ഓരോ വസ്തുവും ഓരോ വർഗ്ഗത്തിൽ (ജാതിയിൽ) പെട്ടതാണെന്നാണു് താത്പര്യം. അവയ്ക്കു് ഓരോന്നിനും ആദർശമായ (ഭാവാത്മകമായ), പരമശ്രേഷ്ഠമായ ആകാരമുണ്ടു്. വ്യാവഹാരികലോകത്തിൽ

1. Aristotle: Politics Book III chapters 4-5 നോക്കുക.

നാം അറിയുന്ന ആകാരം, അല്ലെങ്കിൽ സ്ഥിതി, ആദർശമായ, പരമശ്രേഷ്ഠമായ, ഭാവരൂപത്തിന്റെ അപൂർണ്ണമായ പ്രതികൃതിയാണ്. മറെറാരു ലോകത്തിലാണ് പരമശ്രേഷ്ഠമായ ആദർശരൂപം സ്ഥിതിചെയ്യുന്നത്. അതാണ് ആദർശലോകം—ഭാവജഗത്. നമ്മുടെ ക്ഷണഭംഗുരമായ ജഗത് ആദർശലോകത്തിന്റെ അംശഭാക്കായ, അപൂർണ്ണമായ, ഏകദേശമായ പ്രതികൃതിയാകുന്നു. അതായത്, ഇന്ദ്രിയഗ്രാഹ്യമായ പദാർത്ഥങ്ങൾ (വ്യാവഹാരികജഗത്) ആദർശമായ ഭാവരൂപത്തിന്റെ (പാരമാർത്ഥികജഗത്തിന്റെ) ഏകദേശമായ അനുകരണമാകുന്നു.[1] 'ഐദോസ്' (= ഭാവം) അല്ലെങ്കിൽ 'ഇദേആ' (= ഭാവരൂപം) എന്ന പദങ്ങൾ 'നൊഈത' (= ധീഗമ്യം) അല്ലെങ്കിൽ 'അസോമത' (= അഭൗതികം) എന്ന വിശേഷണം ചേർത്താണ് പ്ലേറ്റോൻ പ്രയോഗിച്ചിരിക്കുന്നത്.[2]

അഭൗതികവും, ശുദ്ധധീഗമ്യവുമായ ആദർശം ശ്രേഷ്ഠസദ്രൂപമാണെന്നും, ഭൗതികവും, ഇന്ദ്രിയഗ്രാഹ്യവുമായ പ്രാകൃതരൂപം അസദാകാരമാണെന്നും പ്ലേറ്റോൻ പറയുന്നു. ശ്രേഷ്ഠസദ്രൂപത്തിന്റെ ദൂരവർത്തിയായ, അപൂർണ്ണമായ, ഏകദേശാനുകരണം മാത്രമാണ് പ്രാകൃതവസ്തുജാലം.[3] കല അല്ലെങ്കിൽ കാവ്യം അസദ്രൂപമായ പ്രാകൃതലോകത്തിന്റെ ദൂരവർത്തിയും, അപൂർണ്ണവുമായ ഏകദേശാനുകരണമാണ്. അപ്പോൾ വാസ്തവമായ സദ്രൂപത്തിൽനിന്ന് ഇരട്ടി അപൂർണ്ണമായി നടക്കുന്ന ഏകദേശാനുകൃതിയായ കല അല്ലെങ്കിൽ കാവ്യം സത്യമല്ല-അസത്യമാണ്. സത്യമല്ലാത്തത് ത്യാജ്യമാണല്ലോ.

ദാർശനികമായ ഈ പശ്ചാത്തലത്തിലാണ് പ്ലേറ്റോൻ കാവ്യനിരാസത്തിന്റെ മുഖ്യമായ ഹേതു ഉന്നയിക്കുന്നത്. കല (കാവ്യം) പ്രാകൃതലോകത്തിന്റെ അനുകരണമാണെന്ന ധാരണ പ്ലേറ്റോനു മുമ്പുതന്നെയും ഗ്രീക്കുമാനസത്തിൽ ഉറച്ചുകഴിഞ്ഞിരുന്നു.[4] അതുകൊണ്ട്, കാവ്യം അനുകരണമാണെന്ന മതം പ്ലേറ്റോനും അരിസ്റ്റോതെലെസും സ്വീകരിക്കുന്നുണ്ട്. അനുകരണശബ്ദത്തിന്റെ അർത്ഥത്തെ സംബന്ധിച്ചാണ് ഇരുവരുടേയും മതഭേദം. ഭേദരഹിതമായ ആദർശമാണ് പ്ലേറ്റോൻ ദർശിച്ചതെങ്കിൽ, പരിവർത്തനശീലമായ വാസ്തവികതയിലാണ് അരിസ്റ്റോതേലേസിന്റെ ശ്രദ്ധ പതിഞ്ഞത്. പരിദൃശ്യമാനമായ ജഗത്തിലെ ഓരോ ജാതിയിൽപെട്ട വ്യക്തികളെല്ലാം ഒരൊററ ഭാവരൂപത്തിന്റെ പകർപ്പാണെന്നും, മൂലവുമായി ഓരോന്നിനും പൊരുത്തക്കുറവുള്ളതിനാൽ, അവ അന്യോന്യം വേറെ വേറെ ആയി പ്രതീതമാകു

1. G- E- Field; The Philosophy of Plato (1956) p 44
2. A- E- Taylor: Varia Socratica (Oxford) p 176-267
3. P- Natrop: Platons Ideenlehre p 1 (also Ritter: The Essence of Plato's philosophy)
4. Finsler: Platon and die Aristotelische Poctik p. II

നുവെന്നും പ്ലേതോൻ സ്ഥാപിച്ചു. കുതിര് കുതിരയാവാനും, കഴുത കഴുതയാവാനും, ത്രികോണം ത്രികോണമാവാനും പ്രമാണമായ വസ്തുവുണ്ടെന്നു് അരിസ്റ്റോതേലെസ്സും സമ്മതിക്കുന്നു. എന്നാൽ മൂല വസ്തുവിനു് സ്വന്തം പകർപ്പുണ്ടാകുവാൻ കെല്പുണ്ടെന്നു അരിസ്റ്റോതേലെസ്സു കരുതുന്നില്ല. പ്ലേതോൻെറ പ്രത്യയങ്ങൾക്കു പകരം, അദ്ദേഹം പദാൎത്ഥങ്ങളുടെ 'സാരതത്വം' ആവിഷ്കരിച്ചു. അരിസ്റ്റോതേലെസിൻെറ സാരതത്വം ഓരോ പദാൎത്ഥത്തിലുമുണ്ടു്; പ്ലേതോൻെറ പ്രത്യയം ജാതിയിലാണുള്ളതു്. പദാൎത്ഥങ്ങളുടെ തത്വം, പരിവൎത്തനശീലമല്ലാത്ത അംശം, പദാൎത്ഥങ്ങളിൽനിന്നു ഭിന്നമല്ല, ബാഹ്യമല്ല; അവയിൽതന്നെ നിഗൂഢമാണു്. നാം കാണുന്നതു് വസ്തുവിൻേറയും ആകാരത്തിൻേറയും സംയുക്തമായ രൂപമാകുന്നു. [1] ദാർശനികമായ ഈ പശ്ചാത്തലത്തിനു ചേരുന്ന രീതിയിൽ, അരിസ്റ്റോതേലെസ്സു് കാവ്യനിരാസത്തിനു സമാധാനം കാണുന്നു.

പ്ലേതോൻെറ പേരു പറയാതെയാണു് ആക്ഷേപങ്ങൾക്കു സമാധാനം നൽകിയിരിക്കുന്നതു്. കാവ്യം ജീവിതത്തിൻെറ (പ്രകൃതിയുടെ) അനുകരണംതന്നെ. എന്നാൽ അനുകരണത്തിൻെറ അൎത്ഥം ആക്ഷേപകൻ ധരിക്കുംപോലെ അല്ല. കാവ്യം ജീവിതത്തിൻെറ അനുകരണമാണെന്നുവച്ചു്, അതു് ജീവിതത്തിൻെറ നിർജ്ജീവമോ, മങ്ങിയതോ ആയ നിഴലാണെന്നു കരുതിക്കൂടാ. ജീവിതവും അതിൻെറ അനുഭവങ്ങളും ചേൎന്നതാണു് നമ്മുടെ അസ്തിത്വം. 'എൻെറ' ജീവിതത്തിലും അനുഭവത്തിലുംനിന്നു ഭിന്നമായി 'ഞാൻ' ഇല്ല. കവികളുടേയും കലാകാരന്മാരുടേയും നില ഇതിൽനിന്നു വ്യത്യസ്തവുമല്ല. എന്നാൽ അവരുടെ സംവേദനാസാമൎത്ഥ്യം—സഹാനുഭൂതിയോടെ അനുഭവിക്കാനുള്ള ശക്തി—സാധാരണക്കാരുടേതിനെ അപേക്ഷിച്ചു് സൂക്ഷ്മവും, ശീഘ്രഗ്രാഹിയും, പ്രബുദ്ധവുമാകുന്നു. അവർ ഈ അനുഭവങ്ങളുടെ കലാരൂപമായ അനുകരണം സാധിക്കുമ്പോൾ, അതിൽ തങ്ങളുടെ കല്പനാവൈചിത്ര്യവും, സജ്ജനചാതുൎയ്യവും, വ്യക്തിത്വവും കലൎത്തി, അതിനെ സജീവവും, നവവുമാക്കുന്നു. അതിനാൽ, കവിയുടെ അനുകരണഫലം ജീവിതത്തിൻെറ മങ്ങിയതോ, നിർജ്ജീവമോ, അപൂൎണ്ണമോ ആയ നിഴലല്ല. ഗ്രീസിലെ കവികളും, കലാകാരന്മാരും ഗ്രീക്കു് ഐതിഹ്യങ്ങളേയും, പുരാണങ്ങളേയും ആശ്രയിച്ചാണു് കാവ്യങ്ങൾ രചിച്ചിട്ടുള്ളതു്. ഒരേ മൂലത്തെ ആധാരമാക്കി ചമച്ച ഇത്ര ഏറെ കാവ്യനാടകങ്ങൾ വെറും പകർപ്പാണെങ്കിൽ അവയെല്ലാം ഒരേ മാതിരി, അന്യോന്യം തിരിച്ചറിവാൻ വയ്യാതെ, സമാനമായിരുന്നേതീരു. വാസ്തവമതല്ല. ഒരേ കഥാവസ്തു വേറെ വേറെ കലാകാരന്മാരുടെ വ്യക്തിത്വവും, കല്പനാസാമർത്ഥ്യവും കലൎന്നു്, വേറെ വേറെ ആകാരം കൊള്ളുമ്പോൾ,

---

1 Harold Chermiss: Aristotle's Criticism of Plato and the Acadamy. John Herman Randall· Jr. Aristotle–ഇത്യാദി നോക്കുക.

ഓരോന്നും വേറെ വേറെ കലാരൂപങ്ങളായി നമ്മുടെ മുമ്പാകെ ആവിർഭവിക്കുന്നു.

'മീമെസിസ്' എന്ന ഗ്രീക്കുശബ്ദത്തിന്റെ സമീപതമമായ ഇംഗ്ലീഷു രൂപാന്തരമായ 'ഇമിറേഷൻ' എന്ന പര്യായത്തിലൂടെ കിട്ടാവുന്ന അർത്ഥമാണ് അനുകരണശബ്ദംകൊണ്ടു നാം ഗ്രഹിക്കാറുള്ളതു്. പ്ലേതോനും, പൂർവ്വഗാമികളും 'മീമെസിസി'നു കൊടുക്കുന്ന അർത്ഥം 'സദൃശമായ' (=എയ്കോൻ) പ്രതികൃതി എന്നാകുന്നു.[1] കല അനുകരണമാണെന്ന ഗ്രീക്കുധാരണയനുസരിച്ച്, കലാകാരന്മാർ അവനവന്റെ വേറെ വേറെ ഉപകരണങ്ങളുപയോഗിച്ച്, ബാഹ്യജീവിതത്തിന്റെയും പ്രകൃതിയുടേയും പകർപ്പുണ്ടാക്കുന്നു; ചിത്രകാരന്മാർ രൂപവും നിറവും, അഭിനേതാക്കൾ വേഷവും ആംഗ്യക്രിയയും വാക്കും, കവി ഭാഷയും പ്രയോഗിക്കുന്നു. പരമ്പരാസിദ്ധമായ ഈ ശബ്ദം അംഗീകരിച്ചുകൊണ്ടുതന്നെ ഇതിൽ പുതിയ അർത്ഥം നിറയ്ക്കുകയാണ് അരിസ്റ്റോട്ടിലെസ് ചെയ്തതു്.

അരിസ്റ്റോട്ടിലെസിന്റെ വ്യാഖ്യാകാരന്മാർ ഈ പുതിയ അർത്ഥം പല തരത്തിൽ വിശദമാക്കുന്നുണ്ടു്. സാദൃശ്യസംവിധാനം അഥവാ മൂലപദാർത്ഥത്തിന്റെ പുനഃസൃഷ്ടിയാണ് അനുകരണമെന്നു ബുച്ചർ പറയുന്നു.[2] മൂലവസ്തു എങ്ങനെയാണോ അതു് അങ്ങനെതന്നെ വീണ്ടും നിർമ്മിക്കുകയല്ല കല; ഇന്ദ്രിയങ്ങൾക്കു് അതെങ്ങനെ പ്രതീതമാകുന്നുവോ, അങ്ങനെ അതു വീണ്ടും വാർത്തെടുക്കുകയാണ് കലാശില്പം. തത്ത്വം ഗ്രഹിക്കുന്ന ബുദ്ധിയല്ല കലയെ അറിയുന്നതും അനുഭവിക്കുന്നതും; പ്രത്യുത ഭാവുകതയുടേയും, മനസ്സിന്റെയും പ്രതിമാവിധായകമായ സാമർത്ഥ്യമാണ് കലയുടെ അനുഭവകേന്ദ്രം.[3] പ്രകരണവും, അർത്ഥയോജനാനിയമവും നോക്കി ഗില്ബർട്ട്മർറേ ഇങ്ങനെ വ്യാഖ്യാനിക്കുന്നു:—[4] "പൊഎതേസ്" എന്നതാണ് കവിയെ കുറിക്കുന്ന ഗ്രീക്കിലെ മൂലശബ്ദം. അതിന്റെ മുഖ്യമായ അർത്ഥം കർത്താ (=രചിക്കുന്നവൻ) എന്നാണ്. അപ്പോൾ കവിയുടെ പ്രകരണത്തിൽ, അനുകരണശബ്ദത്തിന്റെ നേരായ അർത്ഥം അനുകരിച്ചു സൃഷ്ടിക്കുന്നവൻ എന്നാകുന്നു. 'ത്രൊജന്മാ-ധ്വംസനം' നടത്തിയ ആളല്ല 'ത്രൊജന്മാ-ധ്വംസന'മെന്ന കാവ്യം രചിച്ച കവി; അയാൾ ത്രൊജന്മാ—ധ്വംസനമെന്ന യഥാർത്ഥസംഭവത്തിന്റെ അനുകർത്താ മാത്രമാണ്; രചയി

1. Plato: Republic 395
2. S. H. Butcher: Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art p. 118
3. Ibid p. 120
4. Gilbert Murry- Preface (p. 8-9) to Bywater's- Aristotle: On the Art of Poetry (1959)

താവോ, കർത്താവോ അല്ല. അതുകൊണ്ട്, 'പോഎതേസ്' (= കവി) എന്ന ശബ്ദത്തിന്റെ അഭീഷ്ടമായ അർത്ഥം കർത്താവെന്നല്ല—അനുകർത്താവെന്നാകുന്നു. കല അനുകരണമാണെന്ന ധാരണ ഗ്രീക്കുഭാഷയിൽ ഉണ്ടായതു് ഈ അടിസ്ഥാനത്തിലാണു്. സ്വാഭിവ്യഞ്ജനയില്ലാത്ത ജീവിതാനുഭവത്തിന്റെ പുനർനിർമ്മാണമാണു് അനുകരണമെന്നു വേറൊരു വ്യാഖ്യാതാവു് പറയുന്നു.[1] പ്രായേണ എല്ലാ ഭാഷ്യകാരന്മാരും ഈ രീതിയിലാണു് അനുകരണശബ്ദത്തിനു് അർത്ഥമെഴുതുന്നതു്.[2]

പ്രാകൃതമായ വസ്തുവിന്റെയോ, സംഭവത്തിന്റെയോ, ഭാവനയുടേയോ ആകാരം അല്ലെങ്കിൽ ഭാവചിത്രം അതേമാതിരി ചിത്തത്തിൽ പതിയുന്നു. മൂലവസ്തുവോ, മൂലസംഭവമോ, മൂലഭാവനയോ മറഞ്ഞതിനുശേഷവും അതിന്റെ ആകാരം അല്ലെങ്കിൽ ഭാവചിത്രം ചിത്തത്തിൽ അവശേഷിക്കുന്നു; ഓരോ വ്യക്തിയുടേയും ചിത്തത്തിൽ അവശേഷിക്കുന്ന ചിത്രം, അവന്റെ ഇന്ദ്രിയങ്ങൾക്കുള്ള ശേഷിയും തഴക്കവും പോലെ വേറെ വേറെ ആയിരിക്കും. ശബ്ദം വസ്തുവിന്റെ പ്രതീകമാണു്; എന്നാൽ ചിത്തത്തിൽ പതിഞ്ഞു് അനുഭവമായി മാറിക്കഴിഞ്ഞ ചിത്രം പ്രതീകമല്ല. മൂലവസ്തുവിന്റെ അസ്തിത്വം രണ്ടുതരത്തിലാണു് പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നതു്. ഒന്നു് ബാഹ്യമായ നില; മററതു് അന്തരംഗമായ നില. ബാഹ്യമായ നില ലോപിച്ചതിൽ പിന്നേയും അന്തരംഗമായ നില (അനുഭൂതി) ഉണ്ടായിരിക്കും; അതു ലോപിക്കുന്നില്ല. അതു നിർജ്ജീവമായ സ്ഥിതിയല്ല. വിചാരം, സങ്കല്പം, ആവിഷ്കരണസാമർത്ഥ്യം മുതലായവ അതിൽ പ്രവേശിക്കുമ്പോൾ, അതിന്റെ മാനസികമായ പ്രതിമാനിർമ്മാണം നടക്കുന്നു. അതാണു് പുനഃസർജ്ജനം; (= അനു = പുനഃ + കരണം = സർജ്ജനം). പ്രതീയമാനമായതിനെ സംഭാവ്യവും ആദർശവുമായ ഭാവതത്വത്തിൽ മാററിയിട്ടു്, നിറവും രൂപവും ചേർത്തു വീണ്ടും നയനഗോചരമാക്കുമ്പോൾ അതു ചിത്രമായി പരിണമിക്കുന്നു,—സ്വരം ഇണക്കി ശ്രവണഗോചരമാക്കുമ്പോൾ അതു സംഗീതമായ്ത്തീരും,—ഭാഷയെ ഉപകരണമാക്കിയാലതു കാവ്യമാകും. കാവ്യത്തെ അഭിനയത്തിലൂടെ വെളിപ്പെടുത്തിയാലതു നാടകമായ്ത്തീരും. മൂലത്തിൽ എല്ലാം അനുകരണം തന്നെ. അതാണു് കല:

കാവ്യാത്മകമായ അനുകരണത്തിന്റെ വിഷയം പ്രകൃതി അഥവാ ജീവിതമാണെന്നു പറയുമ്പോൾ ഗ്രഹിക്കേണ്ടതു് അതിന്റെ നാമരൂപാ

---

1. L. J. Potts- Aristotle on the Art of Fiction

2. Fyfe- Aristotles Art of Poetry. Margoliouth. The Poetics of Aristotle· Pickard· Aristotle on the Art of Poetry. Owen. Aristotle on the Art of Poetry. An Analytic Commentary and Notes· Atkins. Litarary Criticitmin Antiquity, Greek ഇത്യാദി നോക്കുക.

ത്മകമായ വെറും ബഹിരങ്ഗാവസ്ഥയല്ല, പ്രത്യുത അന്തരംഗാവസ്ഥയായ വിചാരതത്ത്വം, അനുഭൂതി, കല്പനാതത്ത്വം മുതലായവ കൂടെയാണ്. മൂലവസ്തുവിൻെറ വാസ്തവസ്ഥിതി നമുക്ക് അറിവില്ല. നാമറിയുന്നതു് അതിൻെറ പ്രതീയമാനമായ രൂപമാണ്. ഇന്ദ്രിയങ്ങളാകുന്ന സാധനങ്ങളിലൂടെ നമ്മുടെ ഹൃദയത്തിൽ പതിയുന്ന പ്രഭാവമെന്തെന്നേ നമുക്കറിയാവൂ. പ്രത്യക്ഷജ്ഞാനം അവിടെ എത്തി നില്ക്കുന്നു—മുന്നോട്ടുപോകുന്നില്ല. ആ പ്രതിബിംബത്തിൽ നമ്മുടെ കല്പനാത്മകവും, ഭാവാത്മകവും, വിചാരാത്മകവുമായ ചേതനപ്രഭാവം പകർന്ന്, നമ്മുടെ അന്തർജ്ജഗത്തിൽ അതിൻെറ പുനഃസൃഷ്ടി സാധിക്കുവാൻ നമുക്കു സാമർത്ഥ്യമുണ്ടു്. ചിത്രകലയ്ക്കും കാവ്യകലയ്ക്കും തമ്മിൽ ഭേദമുണ്ടാകുന്നതു് ഇവിടെയാണ്. കാവ്യാനുകരണം മൂലത്തെ അപേക്ഷിച്ച് ഭവ്യതരവും, സാർവ്വഭൗമവുമായ ആനന്ദമുളവാക്കുന്ന പുനർന്നിർമ്മാണമാകുന്നു. ജീവിതം എങ്ങനെ ഇരിക്കുന്നു എന്നതിനെക്കാൾ ജീവിതം എങ്ങനെ ഇരിക്കേണമെന്ന ആദർശമാണല്ലോ മേന്മയുള്ള അനുകൃതി. ഇതാണു കാവ്യനിർമ്മാണത്തിലെ അനുകരണത്തിൻെറ സൃഷ്ടിപരമായ കവികർമ്മം.

അനുകരണത്തിൻെറ അർത്ഥത്തിൽ എന്തൊക്കെ ഭേദമുണ്ടായിരുന്നാലും, കാവ്യം ഒരു തരം അനുകരണമാണെന്ന് പ്ലേതോനും അരിസ്റ്റോതേലെസും സമ്മതിക്കുന്നുണ്ടു്. ചിത്രകാരൻ പദാർത്ഥങ്ങളെ അനുകരിക്കുന്നു; സംഭവങ്ങളേയും മനുഷ്യരുടെ കാര്യവ്യാപാരങ്ങളേയും കവി അനുകരിക്കുന്നു. കലാകാരന്മാരൊക്കെ കാര്യജഗത്തിലെ പരിദൃശ്യമാനമായവയെ അനുകരിക്കുന്നുവെന്നതാണ് വാസ്തവം. പക്ഷേ, അരിസ്റ്റോതേലെസ് ഇവിടെ മുഖ്യമായ ഒരു ഭേദം നിർദ്ദേശിക്കുന്നുണ്ടു്. ചിത്രകാരൻെറ അനുകരണത്തിൽനിന്നു ഭിന്നമാണ് കവിയുടേതു്. സംഗീതത്തിലും നൃത്യത്തിലും നടക്കുംപോലെയാണ് കവിയുടേതു്—സംഗീതത്തിലും നൃത്യത്തിലും നടക്കുംപോലെയാണ് കാവ്യത്തിലെ അനുകരണം. കാവ്യത്തിലും ചിത്രത്തിലും ഒരേപോലെ അനുകരണം നടക്കുന്നുവെന്നാണ് പ്ളേതോൻ പറയുന്നതു്. ചിത്രം പ്രാകൃതപദാർത്ഥത്തിൻെറ നേരു പകർപ്പുതന്നെ. സംഗീതം അതാണോ? നൃത്യം മനോവികാരങ്ങളേയും ചേഷ്ടകളേയും പ്രതിനിധീകരിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും, അതിലെ ലയവും, പ്രയത്നപ്രഭവമായ ലാവണ്യവും, പ്രാകൃതമായ ചേഷ്ടയുടേയും ഗതിയുടേയും പകർപ്പാണോ? അനുകരണപ്രകാരങ്ങളുടെ ഈ ഭേദം നിർദ്ദേശിച്ചിട്ട്, അരിസ്റ്റോതെലെസ് സാമാന്യത്തിൽനിന്നു വിശേഷത്തിലേയ്ക്കു കടക്കുന്നു; ഏതിലൂടെ, എന്തിനെ, എങ്ങനെ അനുകരിക്കുന്നു എന്ന പ്രശ്നം ഉന്നയിച്ചുകൊണ്ടു്, തദ്വാരാ അനുകൃതികളെ വർഗ്ഗംതിരിച്ചു നിറുത്തുന്നു. സാധനം, വിഷയം, രീതി എന്ന അടിസ്ഥാനത്തിൽ അനുകരണത്തെ മൂന്നു വർഗ്ഗത്തിൽ പകുക്കുന്ന പ്രക്രിയയിൽനിന്നാണ് സാഹിത്യസിദ്ധാന്തത്തിലെ വംശക്രമമനുസരിച്ച വിഭാഗം ഉടലെടുത്തതു്.

അരിസ്റ്റോതേലെസിന്റെ പ്രതിപാദ്യമായ അനുകരണപ്രകാരത്തിന്റെ സാധനം ഭാഷയാകുന്നു. തന്റെ വിവേചനത്തിനു വിഷയമാകുന്ന കലയ്ക്കു ഇനിയും പേരിട്ടിട്ടില്ലത്രേ! അതിനാൽ സൌകര്യാർത്ഥം അതിനു കാവ്യമെന്നു പേരിടുന്നു. കാവ്യമെന്നു കേൾക്കുമ്പോൾ ഒന്നാമതു തോന്നുന്ന അർത്ഥം 'പദ്യമയ'മെന്നാണല്ലോ. എന്നാൽ കാവ്യം ഗദ്യത്തിലും പദ്യത്തിലുമാകാമെന്നു അദ്ദേഹം ഇവിടെ ഓർമ്മിപ്പിക്കുന്നു. ഭാമഹൻ കാവ്യാലങ്കാരത്തിൽ പറയുംപോലെ, "ശബ്ദാർത്ഥൌ സഹിതൌ കാവ്യം ഗദ്യം പദ്യം ച തദ്വിധാ" = അർത്ഥവും ശബ്ദവും ചേർന്നതാണു് കാവ്യം, അതു് ഗദ്യത്തിലും പദ്യത്തിലും രണ്ടു തരത്തിലുമുണ്ടു്. അർത്ഥവും ശബ്ദവും ചേർന്നതാണല്ലോ ഭാഷ. ഭാഷയെ ഉപകരണമാക്കി ചെയ്യുന്ന അനുകരണമാണു് കാവ്യം. ഭാഷ ഗദ്യമാവാം, പദ്യവുമാകാം. വെറും വൃത്തം കാവ്യത്വമല്ല. സംഗീതമല്ലാത്ത പദ്യം കാവ്യസാധനമാണെന്നു പറയാമെങ്കിലും, ഗദ്യത്തിലും സത്കാവ്യം ചമയ്ക്കാമെന്ന ദൃഢമായ മതം പാശ്ചാത്യദേശങ്ങളിൽ ഒന്നാമതായി പ്രഖ്യാപിച്ചതു് അരിസ്റ്റോതേലെസ് ആണു്. അത്യന്തം ചുരുങ്ങിയ ഈ വിഷയാന്തരഗമനം വിശുദ്ധമായ സാഹിത്യസിദ്ധാന്തത്തിന്റെ സ്വരൂപം സൂചിപ്പിക്കുന്നു എന്നു എടുത്തുപറയേണ്ടിയിരിക്കുന്നു.

ശുദ്ധമായ സാഹിത്യം അല്ലെങ്കിൽ നിരപേക്ഷമായ കാവ്യത്വം വിട്ടു്, അടുത്തതായി അനുകരണത്തിന്റെ വിഷയം പരിഗണിക്കുന്നു. കാവ്യത്തിന്റെ വിഷയം സചേഷ്ടരായ മനുഷ്യരാണെന്നു അദ്ദേഹം പറയുന്നു. ഈ വിവേചനം ഗീതികാവ്യത്തെ കാവ്യമാക്കി എണ്ണാതെ അവതരിപ്പിക്കുന്നതാകകൊണ്ടു്, സമുചിതമായിട്ടുണ്ടു്. സചേഷ്ടരായ മനുഷ്യരെന്നതിനർത്ഥം എന്തെങ്കിലും ചെയ്യുന്നവരെന്നല്ല. മനുഷ്യസ്വഭാവത്തെ ആശ്രയിച്ചു നടക്കുന്ന കാര്യങ്ങളും, മനുഷ്യജീവിതത്തിൽ സംബദ്ധമായിരിക്കുന്ന സംഭവങ്ങളുമെന്നാണു് അതിന്റെ അഭീഷ്ടമായ അർത്ഥം. ഒററ ശബ്ദത്തിൽ അതിനു് കഥാവസ്തു എന്നു പേരിടാം. കഥാവസ്തുവിന്റെ പ്രാണൻ മാനുഷധർമ്മമാകുന്നു—മാനവതത്ത്വമാകുന്നു. അപ്പോൾ കാവ്യാനുകരണങ്ങളെ അവയിൽ അടങ്ങിയിരിക്കുന്ന മാനവതത്ത്വമനുസരിച്ചു് വർഗ്ഗം തിരിച്ചു പരിഗണിക്കാമെന്നു സിദ്ധിക്കുന്നു. മാനവതത്ത്വത്തിന്റെ വർഗ്ഗീകരണം അതിന്റെ നന്മയും തിന്മയും നോക്കിയാണു് ചെയ്യാറു പതിവു്. അതുകൊണ്ടു്, മനുഷ്യരെ അവരുടെ യഥാർത്ഥജീവിതത്തിൽനിന്നു് ശ്രേഷ്ഠരാക്കിയോ, നികൃഷ്ടരാക്കിയോ, അല്ലെങ്കിൽ വാസ്തവത്തിലുള്ളതുപോലെയോ അനുകരിക്കയാണു് കാവ്യങ്ങൾ ചെയ്യുന്നതു്. ഇതിൽ മൂന്നാമത്തെ അനുകരണസ്വരൂപം നിർദ്ദേശിച്ചിട്ടു്, അരിസ്റ്റോതേലെസ് അതു് അവഗണിക്കുന്നു; മററു രണ്ടുമാണു് അങ്ഗീകരിക്കുന്ന രൂപം. അങ്ങനെ കാവ്യത്തിൽ മനുഷ്യരെ ഉത്തമന്മാരോ, അധമന്മാരോ ആക്കി വർണ്ണിക്കുന്നുവെന്നു് സിദ്ധിച്ചു. ഗീതി (ശൃംഗാര) കാവ്യമല്ലാത്ത കാവ്യങ്ങളെ മുറയ്ക്കു ദുഃഖാന്തമെന്നും, പ്രഹസനമെന്നും തരംതിരിക്കുകയാണു് ഈ വിവേചനത്തിന്റെ പ്രയോജനം.

വ്യക്തികളെ, അവരുടെ യഥാർത്ഥമായ രൂപത്തെ അപേക്ഷിച്ച്, അധമന്മാരായി പ്രഹസനത്തിലും, ഉത്തമന്മാരായി ദുഃഖാന്തനാടകത്തിലും അവതരിപ്പിക്കുന്നു. ഈ വർഗ്ഗീകരണം ചില വൈഷമ്യങ്ങൾക്കിടയാക്കുന്നുവെന്നു അരിസ്റ്റോട്ടലെസ്സ് മറന്നുപോയി. ദുഃഖാന്തനാടകത്തിലെ പാത്രങ്ങൾ സാധാരണ മനുഷ്യരെക്കാൾ സാന്മാർഗികമായ നിലയിൽ ശ്രേഷ്ഠരല്ലാതേയും കാണാറുണ്ട്. എഉരിപിദെസിൻെറ ഹിപോല്യുസ് നാടകത്തിൽ, ദേവതകൾ സ്ത്രീകളെ സൃഷ്ടിക്കരുതായിരുന്നുവെന്നു ഹിപ്പോല്യുസ് പറയുന്നു. ഈ കഥനം ദുഃഖാന്തപാത്രത്തിൻെറ ഔദാര്യത്തിനും ആഭിജാത്യത്തിനും നിരക്കാത്തതാണ്. അരിസ്റ്റോഫേനസിൻെറ 'ഥെസ്-മോഫോറി അസുസെ'യിലെ എഉരിപിദേസിൻെറ ചിത്രീകരണം ഉപഹാസ്യമാണെന്നു പറഞ്ഞുകൂടാ.

രീതിയെ ആസ്പദിച്ച വർഗീകരണം ലഘുവാണ്. ആഖ്യാനാത്മകമെന്നോ, പ്രദർശനാത്മകമെന്നോ ഏതു കാവ്യത്തേയും തരംതിരിക്കാമെന്നു അരിസ്റ്റോട്ടലെസ് വ്യക്തമാക്കുന്നുണ്ട്. വിഷയത്തിൽ സമാനതയുണ്ടെന്നു തോന്നാവുന്ന കാവ്യങ്ങൾ രീതിയിൽ ഭിന്നമാകാമെന്നും, മറിച്ചു വരാമെന്നും, ഇതിൽനിന്നു സിദ്ധിക്കുന്നുണ്ടല്ലോ. ദുഃഖാന്തകവിയായ സൊഫോക്ലേസിനെ ആ നിലയ്ക്കു ഹോമേരസിനു സമനാക്കി കരുതാമെങ്കിലും, നാട്യകവിയെന്ന നിലയ്ക്കു അയാൾ അരിസ്റ്റോഫേനസിനു തുല്യനാകും.

കാവ്യങ്ങളുടെ ഈ വർഗീകരണം കൊണ്ട് അരിസ്റ്റോട്ടലെസ് തൻെറ മുഖ്യമായ പ്രതിപാദ്യത്തിൻെറ പശ്ചാത്തലം ഒരുക്കുന്നു. ദുഃഖാന്തനാടകമാണല്ലോ പ്രസ്തുത ഗ്രന്ഥത്തിൻെറ പ്രധാനമായ വിഷയം. അതിനിടയ്ക്ക്, കാവ്യത്തിൻെറ ഉദ്ഭവത്തേയും വികാസത്തേയും സംബന്ധിച്ച മനഃശാസ്ത്രപരമായ ഒരു വിവേചനം കൂടി ചേർക്കുന്നുണ്ട്. ആ ചർച്ച ദുർബ്ബലവും, അല്പം അവധാനശൂന്യവും, അസ്പഷ്ടവുമാണെന്നു മാത്രമല്ല, അതിന് സംഗതമായ നിർണ്ണയത്തിലെത്താൻ വയ്യാതാകയും ചെയ്തു. അനുകരണമെന്ന ശബ്ദത്തിൻെറ നിർവ്വചനമെന്ന മട്ടിൽ ഇതുവരെ നൽകിയ വിശദീകരണം അരിസ്റ്റോട്ടലസിൻെറ ക്രാന്തദൃഷ്ടിക്കും, പ്രഗല്ഭതയ്ക്കും, ബൌദ്ധികസമത്കർഷത്തിനും യോജിച്ചതായിരുന്നുവെന്നു സഹർഷം സമ്മതിക്കാം. എന്നാൽ ഇവിടെ എത്തിയിട്ട്, കാവ്യഹേതുവിൻേറയും കാവ്യവികാസത്തിൻേറയും മനഃശാസ്ത്രഗതമായ പ്രതിപാദനത്തിലേർപ്പെട്ടപ്പോൾ, അരിസ്റ്റോട്ടലെസ്സ്, താനറിയാതെ തന്നെ, അനുകരണത്തിൻെറ പഴയ അർത്ഥത്തിൽ മടങ്ങി എത്തുന്ന ദയനീയമായ ഗതി കേടിൽ കുടുങ്ങിപ്പോയി.[1]

---

[1] പ്ലതോൻെറ കാവ്യനിരാസപ്രകരണം കൂടുതൽ വിശദമാക്കേണ്ട ആവശ്യമുണ്ടെന്ന് എനിക്കു തോന്നുന്നു. 'പോളിതേഇആ' ഒന്നാം പുസ്തകത്തിൽ പ്ലതോൻ എല്ലാ കാവ്യങ്ങളെയും അടക്കി നിരസിക്കുന്നുവെന്ന

കാവ്യത്തിന്റെ കാരണവും വികാസവും പ്രയോജനവും

എങ്കിലും ലളിതകലകളെല്ലാമെന്നപോലെ, കാവ്യവും മനുഷ്യബുദ്ധിയുടെ സ്വതന്ത്രമായ രചനയാണെന്ന മതമാണ് പ്രകരണത്തിൽ നിന്നു സിദ്ധിക്കുന്നതു്. കാവ്യകാരണം ഈശ്വരപ്രേരണയാണെന്ന പ്രാചീനമായ ധാരണ അരിസ്റ്റോട്ടലസ് സ്വീകരിക്കാൻ തയാറില്ല.[1]

സാധാരണ ധാരണ ശരിയല്ല. [നോക്കുക: J Tate· Imitation in Plato's Republic. Classical Quarterly July - October 1932] 'പോളിതെഇആ' 605 a-ൽ 'ഓദേ മീമിതികോസ. പൊഇതീസ്'' = അനുകരണശീലനായ കവി എന്നു്, 'കവി' (= പൊഇതീസ്)എന്ന നാമത്തിന്റെ വിശേഷണമായി 'അനുകരണശീലനായ' (= മീമിതികോസ്) എന്ന പദം കാണുന്നു. "അനുകരണശീലനായ കവി വിവേകബുദ്ധിക്കധീനനല്ല. അയാളുടെ വേഴ്ച മനുഷ്യന്റെ വികാരപരമായ ഭാവനകളോടും, മററു പ്രാകൃതപ്രവണതകളോടുമാണ്. അയാൾ അതുവഴി ജനസാമാന്യത്തിൽ പ്രസിദ്ധനാകുമെങ്കിലും, അയാൾക്കു പരമാത്മജ്ഞാനവുമായി ബന്ധമില്ല"—എന്നു പ്ലതോൻ അവിടെ വിശദമാക്കുന്നു. അപ്പോൾ 'അനുകരണശീലരല്ലാത്ത കവികൾ, ഉണ്ടെന്നു വരുന്നു. അവരുടെ കാവ്യം പ്ലതോൻ നിരസിക്കുന്നില്ല. ആർഷകവി (Inspired Poets) കളും അനുകരണശീലരായ കവി (Imitative Poets) കളുമുണ്ടെന്ന മതം ശ്രദ്ധിക്കേണ്ടതാണ്. ആർഷകവി = നേരിട്ടു ദർശിച്ച, തത്വമറിഞ്ഞ, ആപ്തകവി. "ദേവസ്യ പശ്യ കാവ്യം ന മമാര ന ജീര്യതി"—അഥർവ്വവേദം 10. 8. 32 = 'ദിവ്യന്റെ കാവ്യം നാശരഹിതവും, ജീർണ്ണിക്കാത്തതുമാണ്, അതു ദർശിക്കുവിൻ' എന്നു വേദത്തിൽ ദിവ്യകവിയെ പററി ഓതുന്നു. പ്ലതോൻ അത്തരം കാവ്യത്തെ നിഷേധിക്കുന്നില്ല. [കാവ്യം = കവി+ഷ്യഞ്. കവികർമ്മ]

[1]. ദൈവികപ്രേരണയാണ് കാവ്യകാരണമെന്നു യവനന്മാർ വിശ്വസിച്ചുവന്നു. 'മ്യൂസേസ്'' കലകളുടേയും വിദ്യകളുടേയും അധിഷ്ഠാതാക്കളായ ദേവതകളാണ്. ഒമ്പതു മ്യൂസെസുകളുടെ പട്ടിക ഐതിഹ്യങ്ങളിലുണ്ടു്. ഓരോ ദേവതയുടെ പേരും അതാതു ദേവത അധിഷ്ഠാതാവായിരിക്കുന്ന കല (വിദ്യ)യും ഇങ്ങനെ സംഗ്രഹിക്കാം:—(1) കല്ലിയപീ—മഹാകാവ്യം. (2) ക്ലിഓ—ഇതിഹാസം. (3) യൂദപീ—പുല്ലാങ്കുഴൽ. (4) മെല്പോമനീ—ദുഃഖാന്തനാടകം. (5) തെർപ്സികോരീ—നൃത്യം. (6) ഐരാതീ—വീണ. (7) പോളിഹിമ്നിആ—മതകാവ്യവും ഗാഥയും. (8) യുറാനീആ—ജ്യോതിഷം. (9) ഥാലിയാ—പ്രഹസനം. സരസ്വതി നാവിൽ വന്നു വസിച്ചാൽ കവിത സ്വയം പ്രവഹിക്കുമെന്ന ഭാരതീയ ധാരണ പോലെ, ഈ പട്ടികയിലെ അതാതു

അനുകരണവാസനയും, സാമഞ്ജസ്യംനേടാനുള്ള പ്രതിപത്തിയും, മനുഷ്യനിൽ നൈസർഗ്ഗികമാണ്. അനേകത്വത്തിൽ ഏകത്വം സ്ഥാപിച്ച്, ജീവിതത്തിൽ ലയം വരുത്തുന്ന പ്രവൃത്തിയും മനുഷ്യൻെറ കൂടെപ്പിറവിയാണ്. രണ്ടും ചേർന്നു കാവ്യകാരണമായ നൈസർഗ്ഗികതയ്ക്കു വികാസം വരുത്തുന്നു. പ്രയത്നംകൊണ്ടു ഇവയ്ക്കു കൂടുതൽ ശക്തിയുണ്ടാക്കാവുന്നതുമാണ്.1.

കാവ്യത്തിൻെറ സ്വരൂപത്തിനും കവിയുടെ ഇപ്രകാരമുള്ള സ്വഭാവത്തിനും തമ്മിൽ അവിച്ഛേദ്യമായ ബന്ധമുണ്ട്. വക്രോക്തി ജീവിത

കലയുടെ അധിഷ്ഠാതാ കലാകാരനിൽ പ്രവേശിച്ചാൽ ആ കല താനേ പ്രകടമാകുമെന്നാതാണു ഗ്രീക്കുധാരണ.

ഹോമറസ് 'ഓഡ്യസ്സ്യുഇആ'യുടേയും 'ഈലിആദി'ൻേറയും മംഗളശ്ലോകത്തിൽ തനിക്കു കാവ്യമെഴുതാൻ പ്രേരണ തരണമെന്ന് സ്യൂസിൻെറ പുത്രിയോടും ദേവിയോടും പ്രാർത്ഥിക്കുന്നു.

"കവികളുടെ കൃതികൾ മേധാശക്തിയിൽനിന്നു വന്നവയല്ല. കവികൾ ദേവപുത്രന്മാരെയോ, ആകാശഭാഷണത്തെയോ പോലെ പരപ്രേരിതരാണ്'' —എന്ന് സോക്രട്ടീസ് പറയുന്നു. Apology 22 c നോക്കുക.

"കാന്തം ഇരുമ്പുമോതിരത്തെ ആകർഷിക്കുന്നു. ആകൃഷ്ടമായ ഇരുമ്പുമോതിരം കാന്തത്തിൻെറ ശക്തിക്കു വിധേയമാകയാൽ മറെറാരു ഇരുമ്പുവളയത്തെ അതു് ആകർഷിക്കുന്നു. അതുപോലെ വാഗ്ദേവിയുടെ പ്രേരണയാൽ കവി ആവിർഭവിക്കുന്നു. ആ കവി മറെറാരു കവിക്കു പ്രേരണ നൽകുന്നു. കവിപരമ്പര ഇങ്ങനെ വളരുന്നു." പ്ലേതോൻെറ Ion- 533d

[ബനിദത്തോ ക്രോചെയുടെ പ്രാതിഭപ്രേരണയുമായി ഈ സന്ദർഭം താരതമ്യം ചെയ്യുക.]

1. കവിതയുടെ ഉറവിടം വർഗ്ഗീയമായ വികാരോദ്വേഗത്തിലും, വ്യക്തിയുടെ സ്വാതന്ത്ര്യമെന്ന ബൂർഷ്വാ മായാമോഹത്തിലും ഒളിഞ്ഞിരിക്കുന്നുവെന്നു് ക്രിസ്റ്റോഫർ കാഡ്വെൽ സ്ഥാപിക്കാൻ ശ്രമിച്ചിട്ടുണ്ട്. (Christopher Caudwell: Illusion and Reality). സഫലമാകാത്ത ഈ ശ്രമത്തിനു ആശ്രയമായിരിക്കേണ്ട മാർക്സ് സിദ്ധാന്തം അത്ര ഉറച്ചതല്ല. "Certain periods of highest development of art stand in no direct connection with the general development of society, nor with the meterial basis and the skeleton structure of its organisation. Witness the example of the Greeks as compared with the modern nations or even Shakespeare." (Karl Marx. Critique of Political Economy. tr. N. I. Stone P. 310) എന്നു മാർക്സ് തന്നെ പറയുമ്പോൾ കാവ്യകാരണം അന്യത്ര അന്വേഷിക്കുന്നതിൽ അപാകതയില്ലെന്നു തോന്നുന്നു.

ത്തിൽ കുന്തകൻ പറയുംപോലെ "സ്വഭാവോ മൂർദ്ധ്നി വർത്തതേ" —കാവ്യരചനയിൽ സ്വഭാവമാണ് മുഖ്യം. ഗംഭീരവും ഉദാരവുമായ സ്വഭാവമുള്ളവർ പുരാണകാവ്യം രചിക്കുന്നു, ക്ഷുദ്രസ്വഭാവികൾ ക്ഷുദ്രവിഷയവുമായി ബന്ധപ്പെടുന്ന വ്യംഗ്യകാവ്യം എഴുതുന്നു. കാവ്യം കവിയുടെ ജീവിതത്തിൻെറ ദർപ്പണമാണെന്നു നിരൂപകന്മാർ പറഞ്ഞതു് ഈ ന്യായമനുസരിച്ചാവാം.

കാവ്യത്തിൻെറ ഉദ്ഭവത്തേയും വളർച്ചയേയും സംബന്ധിച്ച അരിസ്റ്റോട്ടലിസിൻെറ പ്രതിപാദനം നമ്മെ ഒരു പരിണാമത്തിലും എത്തിക്കുന്നില്ല; ഇവിടെ അനുകരണത്തിൻെറ നിർമ്മാണാത്മകമായ അർത്ഥം അങ്കുരിക്കുന്നുമില്ല. അതുകൊണ്ടു് ഈ സന്ദർഭം മററു പ്രകരണവുമായി ബലപൂർവ്വം ഇണക്കാതെ പോംവഴിയില്ല. താൻ വ്യക്തമാക്കാൻ ആഗ്രഹിക്കുന്ന ഭാവങ്ങളെ സഹാനുഭൂതിയോടെ തന്നിൽ ലയിപ്പിക്കുവാൻ കവിക്കു കഴിയാതെ വന്നാൽ, കാവ്യനിർമ്മാണം നടക്കുകയില്ല —നടന്നാൽ അതു കാവ്യമെന്ന പേരർഹിക്കുകയുമില്ല. നല്ല കാവ്യം രചിക്കാൻ കവിഗുണമായ പ്രതിഭ കൂടിയേ തീരൂ. എന്താണീ കവിപ്രതിഭ എന്നു വിശദമാക്കാൻ അരിസ്റ്റോട്ടലിസ് കൂട്ടാക്കുന്നില്ല. കവിക്കു പാത്രങ്ങളുമായി താദാത്മ്യം പ്രാപിക്കുവാൻ കഴിയുന്ന അവസ്ഥയാണോ കവി പ്രതിഭ? പ്രതിഭ അഭ്യാസജന്യമാണോ? ഇത്യാദി പ്രശ്നങ്ങൾക്കു തൃപ്തികരമായ സമാധാനം ഗ്രന്ഥത്തിൽലഭ്യമല്ല.[1]കാവ്യനിർമ്മാണത്തിൻെറ സാഫല്യത്തിനു് 'പ്രകൃതിദത്തമായ പ്രതിഭ'യും അല്പം വിക്ഷേപവും ആവശ്യമാണെന്നു അരിസ്റ്റോട്ടലിസു പറയുന്നു. ആ അവസ്ഥയിൽ കവിയുടെ സംവേദനസാമർത്ഥ്യം വ്യക്തിഗത (വിശേഷ)

---

[1]. പ്രതിഭ ദൈവീകപ്രേരണയിൽ നിന്നുണ്ടാകുന്ന അന്തഃസ്ഫൂർത്തിയാണെന്നു ആദികാലത്തു കരുതിവന്നു. അതു പിന്നീടു് പരജനിതമല്ലാതായിട്ടു്, ആത്മാവിൻെറ വിക്ഷിപ്താവസ്ഥയായി മാറി. 'റൊമാൻറിക്ക്'കാലത്തു ആ ധാരണയ്ക്കു പ്രാബല്യം കിട്ടി. 'പൊയററിക് ഇൻസ്പിരേഷൻ = കവിപ്രതിഭ—സഹൃദയനായ കവിയുടെ സംവേദനശക്തിയനുസരിച്ചു് വളരുന്നുവെന്നു വിശ്വസിച്ചുപോരുന്നുണ്ടു്. ഭാരതീയമതമനുസരിച്ചു് അതു രസാവേശം മൂലമുണ്ടാകുന്ന നിർമ്മാണശക്തിയും, തത്ത്വദർശനസാമർത്ഥ്യവുമാകുന്നു. "പ്രതിഭാ അപൂർവ്വനിർമ്മാണക്ഷമാ പ്രജ്ഞാ; തസ്യാ വിശേഷാ രസാവേശവൈശദ്യസൗന്ദര്യകാവ്യനിർമ്മാണക്ഷമത്വം."— അഭിനവഗുപ്തൻ.

"രസാനുഗുണശബ്ദാർത്ഥചിന്താസ്തിമിതാത്മചേതസഃ
ക്ഷണം സ്വരൂപസ്പർശോത്ഥാ പ്രജ്ഞൈവ പ്രതിഭാ കവേഃ
സാ ഹി ചക്ഷുർഭഗവതസ്തൃതീയമിതി ഗീയതേ
യേന സാക്ഷാത്കരോത്യേഷ ഭാവാംസ്ത്രൈലോക്യവർത്തിനഃ
മഹിമഭട്ടൻെറ വ്യക്തിവിവേകം

മായ അതിരു കടന്ന്, സാർവ്വഭൌമ (സാമാന്യ)മായ മണ്ഡലത്തിലേക്കു വ്യാപിക്കുന്നു; അപ്പോൾ വിക്ഷിപ്തത അയാളുടെ കല്പനാശക്തിയെ വിശേഷത്തിൽനിന്ന് സാധാരണത്തിലോട്ടു തള്ളിവിടുന്നു.

പ്രതിഭയുടെ ഈ രൂപം സത്കവിസാധാരണമായ ഉന്മാദസഹോദര മാണെന്നു ചിലർ പറയാറുണ്ട്. പ്ലേതോൻെറ 'ഫെഡ്രസ്' എന്ന സംവാദത്തിൽ 'ഉന്മാദ' (മനീഅ)ത്തെ പുകഴ്ത്തുന്നു. "ദേവതകളിൽനിന്നു ലഭിക്കുന്ന'ഉന്മാദം' മനുഷ്യനിൽനിന്നു ലഭിക്കുന്ന സമചിത്തത(= സോഫ്രോസീനീ)യെക്കാൾ കമനീയമാണെ"[1]ന്ന് അതിൽ സോക്രതേസിനെക്കൊണ്ടു പറയിക്കുന്നു. സമചിത്തതയുടെ വിപരീതനിലയാണ് വിക്ഷിപ്തത; അതുതന്നെ ഉന്മാദം. ഈ ധാരണ ഗ്രീക്കുമാനസത്തിൽ പണ്ടുപണ്ടേ വേരൂന്നിയിരുന്നുവെന്നു തെളിയിക്കുന്ന സന്ദർഭമാണ് പ്ലേതോൻെറ സംവാദങ്ങളിലെ തദ്വിഷയകമായ ചർച്ച.

കാവ്യത്തിൻെറ പ്രയോജനം ആനന്ദാനുഭവവും, ജ്ഞാനോപാർജ്ജനവുമാകുന്നു. നൈസർഗ്ഗികമായ ഹർഷോന്മാദം മനുഷ്യനെ പിടികൂടുമ്പോൾ, ഒരുതരം ആശുകവിത അവനിൽനിന്നു സ്വയമേവ പൊട്ടിപ്പുറപ്പെടാറുണ്ടല്ലോ. അതിൻെറ ഫലം ആനന്ദാനുഭവമാണെന്നു ആരാണറിയാത്തതു്? ജ്ഞാനം കൈവരുമ്പോൾ ഉണ്ടാകുന്ന അനുഭവവും അന്തതോഗത്വാ ആനന്ദം തന്നെയാണ്. മനുഷ്യൻ എല്ലാം അഭ്യസിക്കുന്നതും അനുകരണം വഴിയാണ്. അനുകൃതമായ വസ്തുവിൽനിന്നു കിട്ടുന്ന ആനന്ദത്തിൻെറ സാർവ്വഭൌമത ന്യൂനമല്ല. മൂലവസ്തുവിൻെറ മാനസികസ്വരൂപം (വിചാരാത്മകമായ പ്രതിമ) പ്രത്യക്ഷസിദ്ധമാണ്. അതിൻെറ അനുകരണമായ കാല്പനികപ്രതിമ (പ്രതിബിംബം) കാവ്യം മുതലായ കലകളിലൂടെ സിദ്ധിക്കുന്നു. രണ്ടും താരതമ്യം ചെയ്യുന്ന അനവദ്യബുദ്ധമായ ചിത്തവൃത്തിയിൽ, സ്വപ്നധീഗമ്യംപോലെ ഒരുതരം അഭിജ്ഞാനം അനായാസേന ഉദിച്ചിട്ട്, "ഓഹോ, അതുതന്നെയാണല്ലോ ഇതു്" എന്ന സന്തുഷ്ടാത്മകമായ അറിവു കൈവരുന്നു. അതു് അനുകരണത്തിൽനിന്നു കിട്ടിയതാണെന്ന ബോധം നമ്മിൽ ഉണ്ടാക്കാതെ, ഭാവനാരൂപത്തിൽ അനുഭൂതിയായ്ത്തീരുന്ന സൂക്ഷ്മമായ അവസ്ഥാവിശേഷം സംജാതമാകുമ്പോൾ, പ്രത്യഭിജ്ഞയായ്യരുന്നു. അങ്ങനെ ലഭിക്കുന്ന പ്രത്യഭിജ്ഞയാണ് കാവ്യപ്രയോജനമായ ജീവിതാനന്ദം; ഭാരതീയകാവ്യശാസ്ത്രത്തിലെ രസാസ്വാദത്തിനടുത്തെത്തുന്ന അനുഭവവിശേഷമാണതു്. കുന്തകൻ പറയുംപോലെ, "കാവ്യാമൃതരസേനാന്തശ്ചമത്കാരോ വിതന്യതേ"— സഹൃദയൻ കാവ്യാനന്ദരസം നുകരുമ്പോൾ അന്തശ്ചമത്കാരം അനുഭവിക്കുന്നു. കാവ്യത്തിൻെറ അന്തിമമായ പ്രയോജനം ആനന്ദാനുഭവമാണെങ്കിലും, മററുപ്രയോജനങ്ങൾകൂടി സിദ്ധിച്ചുകൂടെന്നു അരിസ്റ്റോതേലെസിനു അഭിപ്രായമില്ല. എന്നാൽ അവ ആനുഷംഗികമാണെന്നുമാത്രം.

---

1 Plato: Phaedrus 245 a.

പ്രസംഗവശാത് ഒരു കാൎയ്യംകൂടി അരിസ്റ്റോട്ടിലെസ്സ് വ്യക്തമാക്കുന്നു. കാവ്യത്തിലൂടെ കവി അസത്യം പ്രചരിപ്പിക്കുന്നുവെന്ന ആക്ഷേപത്തിന്റെ സമാധാനമാണതു്. പ്ലേറ്റോനുമുമ്പു് ക്സേനേഫനേസും ആ ആക്ഷേപം ഉന്നയിച്ചിട്ടുണ്ടു്. ഇവിടെ, ഒന്നാമതായി, അരിസ്റ്റോട്ടിലെസ്സ സത്യത്തെ രണ്ടായി തരം തിരിക്കുന്നു: ഒന്നു്, വാസ്തവികമായ (ശാസ്ത്രീയ) സത്യം; മറെറാന്നു് കാവ്യഗതമായ സത്യം. ഒന്നാമത്തേതു് കാവ്യത്തിന്റെ വിഷയമേ അല്ല. തത്ത്വശാസ്ത്രജ്ഞന്മാർ ചെയ്യുംപോലെ സത്യത്തിന്റെ വാസ്തവമായ സ്വരൂപം അന്വേഷിക്കുക കവിയുടെ കടമയല്ല. ദർശനശാസ്ത്രത്തിന്റെ പ്രയോജനം കാവ്യംകൊണ്ടു നേടാമെന്നു ധരിച്ചതാണു് അസംഗതം. കവിയുടെ കർത്തവ്യം നടന്നതു വൎണ്ണിക്കുകയല്ല; പ്രത്യുത നടക്കാനിടയുള്ളതു്, സംഭാവ്യതയുടേയും ആവശ്യകതയുടേയും നിയമമനുസരിച്ചു് സംഭവിക്കാവുന്നതു്, വൎണ്ണിക്കുകയാണു്. കവിയേയും ചരിത്രകാരനേയും തിരിച്ചറിയാത്തതാണു് രണ്ടാമത്തെ അസാംഗത്യമെന്നു അരിസ്റ്റോട്ടിലെസ്സ് വ്യക്തമാക്കുന്നു. ഇതിഹാസകാരൻ സംഭവിച്ചതു വിവരിക്കുന്നു, കവി സംഭവിക്കാവുന്നതു വൎണ്ണിക്കുന്നു.[1] അതിനാൽ കാവ്യത്തിന്റെ ദാർശനികതയുടെ പരിമാണം കൂടുതലും, അതിന്റെ സ്വരൂപം ഇതിഹാസത്തേക്കാൾ ഭവ്യതരവുമാകുന്നു. കാവ്യം സാമാന്യ(സാൎവ്വഭൌമ)ത്തിന്റെ ബോധം തരുന്നു; ഇതിഹാസം വിശേഷ (വ്യക്തിഗത)മായ ബോധമേ തരുകയുള്ളു. പേരും ആകാരവും കൊണ്ടറിയുന്ന വിശേഷവ്യക്തികളെ സാധനമാക്കിയിട്ടു്, ഇത്തരം സാധാരണത്വം സാധിക്കുക കാവ്യത്തിന്റെ ലക്ഷ്യമാണു്.

സത്യത്തിന്റെ രണ്ടു രൂപങ്ങളിലൊന്നു വ്യാപകവും സാർവ്വഭൌമവും, മറെറാന്നു സീമാബദ്ധവും വിശേഷവുമാകുന്നു. സംഭവിച്ചതേതോ അതു ദേശകാലങ്ങളുടെ സംകീൎണ്ണമായ അതിരുകൾക്കുള്ളിൽ ഒതുങ്ങി നിൽക്കുന്നതിനാൽ സീമാബദ്ധവും വിശേഷവുമാകുന്നു. ശാസ്ത്രീയഭാഷയിൽ പറയുന്നതായാൽ, യാഥാത്ഥ്യമാകുന്നു. സംഭാവ്യത്തിന്റെ നില നേരേമറിച്ചാണു്. മനുഷ്യന്റെ ജീവിതസംവിധാനത്തിൽ യാതൊന്നു സംഭവിക്കാവുന്നതാണോ, അതു ദേശകാലങ്ങളുടെ അതിരിനുള്ളിൽ ഒതുങ്ങി നിൽക്കുന്നില്ല. അതിനാൽ, അതു വ്യാപകവും സാർവ്വഭൌമവുമാകുന്നു. അരിസ്റ്റോട്ടിലെസ്സ് മനുഷ്യരുടെ ഏകതയിൽ വിശ്വസിക്കുന്നു—മാനവജീവനത്തിന്റെ അനവച്ഛിന്നതയിൽ വിശ്വസിക്കുന്നു. ആ ഏകതയുടെ അഭിവ്യഞ്ജനയാണു് സാമാന്യസത്യം. മനുഷ്യജീവനമൊന്നാണെന്ന നൈസൎഗ്ഗികമായ അനുഭവവും, സാമാന്യസത്യവും

1. കവിയുടെ ജോലി നടന്നതെങ്ങനെയോ അതങ്ങനെ ആവൎത്തിക്കയല്ല, അതു ഇതിഹാസകാരന്മാർ ചെയ്യുന്നുണ്ടു് എന്നു ധ്വന്യാലോകകാരൻ (3. 14) പറയുന്നു:—

"ന കവേരിതിവൃത്തമാത്രനിർവ്വാഹേണ കിഞ്ചിത് പ്രയോജനം, ഇതിഹാസാദേവ തത്സിദ്ധേഃ"

വേറെ വേറെ അല്ല. അതിനാൽ, കാവ്യത്തിലെ സാമാന്യസത്യം മാനവീയമായ സത്യമാകുന്നു. അതു യാഥാർത്ഥ്യത്തെക്കാൾ ഭവ്യവും മഹത്വമുള്ളതുമാണു്.

കാവ്യഗതമായ സത്യം വസ്തുഗതമായ സത്യമല്ല. നടന്നതും, നടക്കുന്നതുമേ സത്യമാകൂ എന്നു ധരിക്കരുതു്. നടക്കാനിടയുള്ളതും, ജീവിതത്തിൻെറ നിയമമനുസരിച്ചു് സംഭവിക്കാവുന്നതും സത്യമാകുന്നു—ജനസമുദായത്തിൻെറ ആദർശവും, അഭിലാഷവും, വിശ്വാസവും പരമ്പരാപ്രാപ്തമായ ധാരണയും സത്യമാണു്. വാസ്തവമായ ലോകത്തിൽ അയഥാർത്ഥവും അസംഭവവുമാണെന്നു തോന്നുന്നവ പോലും, ഏതെങ്കിലും ശുഭവും രമണീയവുമായ ഉദ്ദേശം നിമിത്തം പ്രേരിതമാകുമ്പോൾ, കാവ്യഗതമായ സാമാന്യസത്യമായ്ത്തീരും.

ദേവതകളേയും ആരാദ്ധ്യപുരുഷന്മാരേയുംപററി കവികൾ കള്ളക്കഥകളും, ദുരാചാരവർണ്ണനയും അവതരിപ്പിക്കാറുണ്ടെന്ന പരാതിയും ശരിയല്ല. അത്തരം കഥകളും വർണ്ണനകളും പരമ്പരാപ്രാപ്തമാണു്. കൂടാതെ ദേവതകളുടെ യഥാർത്ഥമായ സ്വരൂപം തീരുമാനിക്കാൻ തത്വജ്ഞാനത്തിനുപോലും കഴിഞ്ഞിട്ടില്ല. ആദർശമായിരിക്കേണ്ടുന്ന പുരാണപുരുഷന്മാരുടേയും, മററു പാത്രങ്ങളുടേയും ദുരാചാരവും ദുർബ്ബലതയും, ധാർമ്മികമായ അധഃപതനവും കാവ്യങ്ങളിൽ കാണുന്നതുകൊണ്ടു്, അവ അദ്ധ്യേതാക്കളുടെ മനോവൃത്തിയെ മലിനപ്പെടുത്തുമെന്ന ആക്ഷേപവും സംഗതമല്ല. വികാരങ്ങളെ ബലംപ്രയോഗിച്ചു അമർത്തുകയോ, ഒളിച്ചുവെയ്ക്കുകയോ ചെയ്യുന്നതുകൊണ്ടുണ്ടാകാവുന്ന ഫലം പ്രതീക്ഷയ്ക്കു വിരുദ്ധമാകയേ ഉള്ളൂ. അതിനു പകരം, കാവ്യവർണ്ണിതവും നാട്യപ്രദർശിതവുമായ അവയുടെ പ്രത്യക്ഷാനുഭൂതി അദ്ധ്യേതാക്കളിലും, പ്രേക്ഷകരിലും ആ വികാരങ്ങളുടെ വിരേചനം (കാതർസിസ്സ്) സാധിച്ചിട്ടു് അവയെ സമഞ്ജസമാക്കുന്ന നിലയിൽ ആത്മാവിനെ ഉയർത്തുന്നു. സത്കാവ്യത്തിൻെറ പ്രയോജനമിതാണു്, അരിസ്റ്റോട്ടിലെസിൻെറ ഭാവവിരേചനസിദ്ധാന്തം സാഹിത്യനിരൂപണത്തിൻെറ മനഃശാസ്ത്രപരമായ വിചയക്രിയയിലെ ഗൌരവമേറിയ ആവിഷ്കാരമാകുന്നു. വൈദ്യകലയിൽ അദ്ദേഹത്തിനുണ്ടായിരുന്ന പാരമ്പര്യം ഇവിടെ പ്രതിഫലിക്കുംപോലെ തോന്നുന്നു.

ദുഃഖാന്തനാടകം

ഗ്രന്ഥത്തിലെ പ്രധാനമായ പ്രതിപാദ്യം ദുഃഖാന്തനാടകമാണല്ലോ. അഥെൻസുയുഗത്തിൻെറ അനർഘസമ്പത്തായ ഗ്രീക്കുസാഹിത്യത്തിലെ ശിരോമണിയാണെന്നു പറയാവുന്ന ഈ ദൃശ്യകാവ്യം പാശ്ചാത്യദേശങ്ങളിൽ പുനരുത്ഥാനയുഗ (ക്രിസ്തുവർഷം 15-ാംശതക) ത്തിൽ ആവിർഭവിച്ച ദുഃഖാന്തനാടകമല്ല. ഗ്രീക്കു ദുഃഖാന്തനാടകത്തിനും, അർവ്വാചീന ദുഃഖാന്തനാടകത്തിനും തമ്മിൽ, ഘടനയിലും സ്വഭാവത്തിലും ഭേദമുണ്ടു്.

ഡിയോനിസസ് ദേവതയുമായ് ബന്ധമുള്ളതാണ് ഗ്രീക്കദുഃഖാന്തനാടകത്തിന്റെ ഉദ്ഭവം. ആ ബന്ധം ദുഃഖാന്തനാടകപരമ്പരയിൽ നിരന്തരം കലർന്നുപോന്നു. അതിനാൽ, ഗ്രീക്ക ദുഃഖാന്തനാടകത്തിന് ഒരു തരം വിശിഷ്ടമായ ഗാംഭീര്യവും, ധാർമ്മികപശ്ചാത്തലവും, ലക്ഷ്യസമുത്കർഷവുമുണ്ട്. ആധുനികരുടെ ധാരണയനുസരിച്ച ശോകാത്മകത്വം അതിൽ അനിവാര്യമല്ലെന്നു വരാമെങ്കിലും, മനുഷ്യന്റെ ജീവിതത്തേയും മരണത്തേയും സംബന്ധിച്ച പ്രധാനമായ പ്രശ്നങ്ങൾ, വിശേഷിച്ച് ദേവതകളുമായി മനുഷ്യനുള്ള ബന്ധം, സൂക്ഷ്മമായി അതു കൈകാര്യം ചെയ്യുന്നുണ്ട്.[1] അതിന്റെ ആദിമമായ സ്വരൂപം ഭീകരമായ കാര്യവ്യാപാരങ്ങളുടെ വെറും 'പാഠകം പറക'യായിരുന്നു; അന്ന് ദാരുണവും ബീഭത്സവുമായ സംഭവങ്ങളോ, ചേഷ്ടകളോ രംഗഭൂമിയിൽ പ്രദർശിപ്പിച്ചിരുന്നില്ലത്രേ.[2] മൃത്യുവോ, വലിയ വിപത്തോ സന്ദേശവാഹകന്മാർ പറഞ്ഞു കേൾപ്പിക്കുക മാത്രമായിരുന്നു പതിവ്.[3] ദുഃഖാന്തനാടകമെഴുതിയ ചില കവികളുടെ മതവിശ്വാസം സന്ദിഗ്ദ്ധമോ, ശൂന്യമോ ആയിരുന്നിട്ടും, അവർ അതിന്റെ മതപരമായ സ്വഭാവം പരിരക്ഷിച്ചുപോന്നു.

ദുഃഖാന്തനാടകത്തിന്റെ പ്രഥമമാതൃക ഉപലഭ്യമല്ല. ക്രിസ്തുവിനു മുമ്പ് അഞ്ചാം നൂററാണ്ടിലാണ് ഈ നാടകസാഹിത്യം പൂർണ്ണമായ വികാസം പ്രാപിച്ചത്. ദൃശ്യത്തിന്റെ ഏകത, നടന്മാരുടെ എണ്ണക്കുറവു, പ്രഭാഷണത്തിലെ ആഢ്യഭാഷാപ്രയോഗം, പാത്രങ്ങളുടെ സംവാദത്തിൽ ഓരോ പാത്രവും ഓരോ പാദംവീതം ചൊല്ലി പദ്യരൂപം കൊടുക്കുന്ന ശ്രമസിദ്ധമായ കൃത്രിമരീതി, ജടിലമായ വൃന്ദഗാനം, ധാർമ്മികവും നീതിപരവുമായ വേറെ വേറെ ദുരൂഹതത്വങ്ങളുടെ സമാവേശം, നിത്യജീവിതത്തിലെ അനുഭവയാഥാത്മ്യങ്ങളുടെ സ്പഷ്ടകഥനം മുതലായ വിശേഷതകൾ ഗ്രീക്ക ദുഃഖാന്തനാടകങ്ങളെ ആധുനികദുഃഖാന്തനാടകങ്ങളിൽനിന്നു അകററി, വേർതിരിക്കുന്നു. എങ്കിലും, അവയുടെ കഠോരമായ ബാഹ്യാകാരത്തിനുള്ളിൽ ഒളിഞ്ഞു കിടക്കുന്ന അപൂർവ്വമായ കാവ്യസൌന്ദര്യവും, കവിപ്രതിഭാവിലാസവും, ഭാവസമുത്തേജനസാമത്ഥ്യവും അക്കാ

---

1. ദേവതകൾക്കു മനുഷ്യരെക്കാൾ ശക്തിയുണ്ടെങ്കിലും, മൂലത്തിൽ രണ്ടു വർഗ്ഗവും ഒരേ മാതാവിന്റെ മക്കളാണെന്നു ഗ്രീക്കുകൾ വിശ്വസിച്ചുവന്നു. അതാണ് ബന്ധം. "Single is the race, single of men and God; From a single Mother we both drew breath. But a difference in power in every thing keeps us apart;" എന്ന് Prindar-Nemean VI, 17-ൽ പാടുന്നു. "പ്രജാപതേഃ ത്രയഃ പുത്രാഃ ദേവാ അസുരാഃ മനുഷ്യാശ്ചേതി"-എന്നു ബൃഹദാരണ്യകോപനിഷത്തിലുമുണ്ടല്ലോ. ഗ്രീക്കുകളുടെ അഭിപ്രായത്തിൽ ദേവതകൾക്കു മനുഷ്യാകാരമുണ്ട്.

2. C. M. Bowra. Ancient Greek Litreture (1945) P. 78

3. Witzchel: The Athenian Stage P. 119

ലത്തെന്നപോലെ ഇപ്പോഴും അനുഭവയോഗ്യവും ആസ്വാദ്യവുമാണെന്നു തീച്ചയാണ്.

അരിസ്റ്റോട്ടലിൻെറ കാലത്തുണ്ടായിരുന്ന ദുഃഖാന്തനാടകങ്ങളിൽ കാണ്മാൻ കഴിഞ്ഞ വിശേഷതകൾ മുഴുവൻ അടക്കി വർണ്ണിക്കുന്ന രൂപമെന്തെന്ന നിർദ്ദേശിക്കുകയല്ലാതെ, ദുഃഖാന്തനാടകത്തിൻെറ ലക്ഷണം ഗ്രന്ഥത്തിൽ ഇല്ലെന്നു പറയേണ്ടിയിരിക്കുന്നു. ഗംഭീരവും, സ്വയംപൂർണ്ണവും, നിശ്ചിതമായ ദൈർഘ്യമുള്ളതുമായ കാര്യങ്ങളുടെ അനുകരണമാണു ദുഃഖാന്തനാടകം. അതു് ആഖ്യാനമോ വർണ്ണനയോ അല്ല—പ്രദർശനമാകുന്നു. അതിൽ പ്രയോഗിക്കുന്ന ഭാഷ വൃത്തവും, സ്വരസംഗവും, ഗീതവും കൊണ്ടു് അലങ്കരിച്ചിരിക്കണം. ഭയവും കരുണയും ഉത്തേജിപ്പിച്ചു്, ഭാവവിരേചനംവഴി, ആത്മാവിൽ അവയുടെ സമീകരണം നടക്കയും വേണം.

കഥാനകം അഥവാ കഥാവസ്തുവിൻെറ വിന്യാസം, സ്വഭാവചിത്രീകരണം, പദയോജന അല്ലെങ്കിൽ ശബ്ദശയ്യ, ഭാവതത്വം അഥവാ വിചാരം, ദൃശ്യസംവിധാനം, ഗീതം, ഇവ ആറും ദുഃഖാന്തനാടകത്തിൻെറ അനിവാര്യമായ അംഗമാണ്. ഗ്രന്ഥാരംഭത്തിലെ പ്രക്രിയ അനുസരിച്ചു്, കഥാനകം, സ്വഭാവചിത്രീകരണം, വിചാര (= ഭാവ) തത്വം, ഇവ മൂന്നും അനുകരണവിഷയവും, ദൃശ്യസംവിധാനം അനുകരണസാധനവും, ശബ്ദശയ്യ, ഗീതം ഇതു രണ്ടും അനുകരണരീതിയുമാകുന്നു.

ദുഃഖാന്തനാടകത്തിൻെറ പ്രാണൻ കഥാനകമാണെന്നു് അരിസ്റ്റോട്ടലെസ് കരുതുന്നു. ആധുനികരായ കാവ്യനിരൂപകന്മാരുടെ മതത്തിനു് വിപരീതമാണിതു്. കഥാസാമഗ്രിയുടെ വിന്യാസമാണു് കഥാനകം. സംഭവങ്ങളുടെ ഘടനയാണതു്. സ്വഭാവചിത്രീകരണം, അതായതു് പാത്രാവിഷ്കരണം, അരിസ്റ്റോട്ടലെസിൻെറ മതമനുസരിച്ചു്, രണ്ടാംസ്ഥാനമേ അർഹിക്കുന്നുള്ളു. ഇതല്ല അപ്രാചീന നാട്യശാസ്ത്രജ്ഞന്മാരുടെ സിദ്ധാന്തം. സ്വഭാവചിത്രീകരണമാണവക്കുമുഖ്യം. പാത്രാവിഷ്കരണത്തെക്കാൾ പ്രധാനമാണു കഥാവസ്തുവെന്ന സിദ്ധാന്തം അത്ര ശരിയല്ലെങ്കിലും, അരിസ്റ്റോട്ടലെസിൻെറ മൂലധാരണയുടെ സ്വാഭാവികമായ പരിണാമമാണതു്. ഒന്നാമതു്, അന്നു ലഭ്യമായിരുന്ന സാഹിത്യത്തിൽ കഥാവസ്തുവിനായിരുന്നു പ്രാധാന്യം; അനുകരണാത്മകത്വവുമായി അതിനാണു് പൊരുത്തം. രണ്ടാമതു്, അരിസ്റ്റോട്ടലെസിൻെറ വസ്തുനിഷ്ഠമായ വീക്ഷണകോണവുമായി സരൂപതയ്ക്കാണ്‌ അരൂപതയെക്കാൾ അടുപ്പം. സ്വഭാവസൃഷ്ടി അരൂപവും, സംഭവഘടന സരൂപവുമാണല്ലോ. മൂന്നാമതു്, സ്വഭാവവിശേഷത്തെ അപേക്ഷിച്ചു്, കാര്യവിശേഷം എളുപ്പത്തിൽ അനുകരിക്കാവുന്ന വിഷയമാകുന്നു. കാര്യവ്യാപാരത്തെ തുടന്നു് സ്വയമേവ സ്വഭാവം സിദ്ധിച്ചുകൊള്ളുമെന്നു് അരിസ്റ്റോട്ടലെസു് പറയുന്നുമുണ്ടു്. അതിനാൽ കഥാനകം മുഖ്യവും സ്വഭാവചിത്രീകരണം ഗൗണവുമാകുന്നു.

കഥാവസ്തുവിന്റെ വിന്യാസവും കഥയും ഒന്നല്ല. ഒന്നാമത്തേതു് തീച്ചയായും കവിയുടെ സൃഷ്ടിയാണ്. കഥ കവിയുടെ സൃഷ്ടിയായും, അല്ലാതേയും വരാം. ദുഃഖാന്തനാടകകാരന്മാർ പ്രായേണ പരമ്പരാ പ്രാപ്തമായ കഥയെ ആശ്രയിക്കാറാണ് പതിവു്. നടന്ന സംഭവമെടുത്തു പറയുമ്പോൾ, അതു അനായാസേന വിശ്വാസനീയമായിരുമെന്നതാണിതിന്റെ പ്രേരകം. കല്പിതമായ സംഭവങ്ങളിൽ വിശ്വാസമുണ്ടാക്കുക ആയാസകരമാകാനിടയുണ്ടു്. എങ്കിലും പരമ്പരാപ്രാപ്തമായ ഐതിഹ്യകഥകൾ മാത്രമേ കഥാനകമാക്കാവൂ എന്ന് അരിസ്റ്റോട്ടിലെസിനു് നിർബ്ബന്ധമില്ല. അഗതൊന്റെ അന്തേഉസ് പോലുള്ള ഏതാനും ദുഃഖാന്തനാടകങ്ങളിലെ സംഭവങ്ങളും പാത്രങ്ങളും കേവലം കല്പിതമാണെന്നും, എന്നിരുന്നിട്ടും അവയിൽ നിന്നുണ്ടാകുന്ന ആനന്ദാനുഭൂതി ഒരു തരത്തിലും ന്യൂനമല്ലെന്നും അദ്ദേഹം ഓർമ്മിപ്പിക്കുന്നു. ഐതിഹാസികമായ കഥകളെ ആശ്രയിക്കുന്ന കവികളുമുണ്ടു്. ആ കഥയിൽ ചിലപ്പോൾ സ്വീകരിക്കാത്ത സംഭവങ്ങൾ വാസ്തവത്തിൽ നടന്നിരിക്കാമെങ്കിലും, അവ ആവശ്യകതയുടേയും സംഭാവ്യതയുടേയും നിയമങ്ങൾക്ക പ്രതികൂലമായേക്കാം. അതുകൊണ്ടുതന്നെ കവിയുടെ കവിത്വം അല്ലെങ്കിൽ സൃഷ്ടികർത്തൃത്വം പരിരക്ഷിതമാകുന്നുവെന്നു ഓർത്തിരിക്കേണ്ടതാണ്. ഇങ്ങനെ കഥാനകത്തിന്റെ അംഗീകൃതമായ ആശ്രയം മൂന്നാണ്: ഐതിഹ്യം, കല്പനാ, ഇതിഹാസം. ഇവയിൽ ഐതിഹ്യം (പുരാണകഥ) ശ്രേഷ്ഠമാണെന്നാണ് അരിസ്റ്റോട്ടിലെസിന്റെ അഭിപ്രായം.

കഥാനകം അതായതു് കഥാവസ്തുവിന്റെ വിന്യാസം കവിയുടെ സൃഷ്ടിയാകകൊണ്ടു്, അതിന്റെ ആരംഭവും കവി തന്നെ സൃഷ്ടിക്കുന്നു. സ്രഷ്ടാവാണ് കവി എന്ന സിദ്ധാന്തവുമായി കഥാനകത്തിനു വേഴ്ചയുണ്ടു്. ദുഃഖാന്തനാടകത്തിന് ഒരു ആദിയും, ഒരു മദ്ധ്യവും[1] ഒരു അന്തവുമുണ്ടായിരിക്കണമെന്നു ഗ്രന്ഥത്തിൽ നിഷ്കർഷിക്കുന്നുണ്ടല്ലോ. ആദിയും അന്തവും കവിക്കധീനമാണ്. അവയെ സംബന്ധിച്ച് കവി അവലംബിക്കുന്ന നിർണ്ണയത്തിന്മേലാണ് കഥാനകത്തിന്റേയും, കലാസൃഷ്ടിയുടേയും വിശിഷ്ടതയ്ക്കാവശ്യമായ ഏകത്വം സ്ഥിതിചെയ്യുന്നതു്. കഥാനകത്തിന്റെ ദൈർഘ്യമെന്ന വകുപ്പിൽ "ഏതെങ്കിലും ഹേതുവിന്റെ പരിണാമമായിരുന്നേ തീരൂ എന്നില്ലാത്തതു്" ആദിയാണെന്നു അരിസ്റ്റോട്ടിലെസ് എഴുതുന്നു. ഈ നിർവ്വചനം പ്രഥമദൃഷ്ടിക്കു തോന്നുന്നതിലുമേറെ അർത്ഥമുള്ളതാണ്. കഥയിൽ മുമ്പു നടന്ന സംഭവങ്ങൾ

---

1. മൂലഗ്രന്ഥത്തിൽ മഹാകാവ്യത്തെപ്പററി പറയുന്നിടത്തു് മഹാകാവ്യത്തിനു 'മദ്ധ്യങ്ങൾ' (മേസാ) വേണമെന്നു നിർദ്ദേശിക്കുന്നു. ദുഃഖാന്തനാടകത്തിന്റെ പ്രകരണത്തിൽ 'മദ്ധ്യ'മെന്ന ഏകവചനമേ പ്രയോഗിച്ചിട്ടുള്ളു. ഇംഗ്ലീഷ്തർജ്ജമക്കാർ പലരും ഇതു ശ്രദ്ധിച്ചു കാണുന്നില്ല.

വിവരിച്ചതിൽ പിന്നെ, നാടകമാരംഭിക്കുകയെന്ന രീതി അരിസ്റ്റോട്ടലിന്നു പ്രിയമല്ലെന്നു തോന്നുന്നു. നാട്യാരംഭത്തിൽ പ്രദർശിതമായ സംഭവത്തിന്റെ ഹേതു എങ്ങനെ വ്യക്തമാക്കുമെന്നതാണു പ്രശ്നം. 'ഓയ്ഡിപ്പസ്‌രാജാ'വെന്ന നാടകത്തിന്റെ 'ആദി' ഥേബസ് പ്രദേശത്തെ പീഡിപ്പിക്കുന്ന ദുരിതവും, അതിനിടവരുത്തിയ പാപിയെ തേടി പിടിച്ചു ശിക്ഷിക്കുന്നതിന്റെ ആവശ്യകതയുമാകുന്നു. നാടകത്തിന്റെ ഗതി (മദ്ധ്യം) പാപിയെ കണ്ടെത്തുകയും, അന്തം ശിക്ഷിക്കയുമാണ്. സൊഫോക്ലിസ് തന്റെ നാടകത്തിന്റെ പ്രാരംഭരംഗത്തിൽ ഇതു സഫലമായി കൈകാര്യം ചെയ്യുന്നു. ഥേബാനികളുടെ നിരാശാനുഭവവും, അതു പരിഹരിക്കണമെന്നു അവരുടെ രാജാവിനുണ്ടാകുന്ന ധീരമായ നിശ്ചയദാർഢ്യവുമാണ് നാടകത്തിന്റെ പ്രാരംഭബിന്ദു. ദുരിതപരമ്പര, വിലാപകോലാഹലം, രാജപദവി, ഇവയാണു പ്രാരംഭാവസ്ഥ. ഉദ്ഘാടനത്തോടൊന്നിച്ച്, ഉടനടി, പ്രാരംഭാവസ്ഥയ്ക്കു നാട്യരൂപം കൊടുക്കുന്നു. പിന്നീട്, ഓയ്ഡിപ്പസ് മുറയ്ക്കു മുന്നോട്ടു വയ്ക്കുന്ന ഓരോ ചുവടും മുൻപു നടന്ന സംഭവങ്ങളെപ്പററി കുറച്ചു കുറച്ചായി ബോധം ഉളവാക്കിക്കൊണ്ട്, പാപിയെ കണ്ടുപിടിക്കുന്ന കാര്യക്രമം സംവിധാനം ചെയ്യുന്നു. പ്രാരംഭരംഗം ഗ്രഹിക്കുവാൻ ഇപ്പറഞ്ഞ അറിവൊന്നുമേ വേണ്ടെന്നതാണു. അതിനാൽ ഇവിടെ കഥാനകത്തിന്റെ ആദി അതിനുമുമ്പു നടന്ന സംഭവങ്ങളുടെ പരിണാമമല്ല.

പ്രസ്താവനയുടെ രീതി എന്തായിരിക്കണമെന്ന് തീരുമാനിക്കുവാൻ പല കവികളും പല പരീക്ഷണങ്ങളും നടത്തിയിട്ടുണ്ട്.[1] അവ പരമ്പരാപ്രാപ്തമായ വിധിപോലെ ഇന്നു പ്രചാരത്തിലിരിക്കുന്നുമുണ്ട്. അത്തരം പരിചയം 'കോറസി'ലൂടെ (വൃന്ദഗാനംവഴി) നല്കുക എന്ന രീതിയായിരുന്നു ഗ്രീക്കുനാടകകാരന്മാർ സ്വീകരിച്ചതു്. രംഗഭൂമിയിൽ പ്രദർശിപ്പിക്കാനാവാത്ത സംഭവങ്ങൾ—അവ കഴിഞ്ഞതോ, വരാൻ പോകുന്നതോ, ഏതായാലും—ആരംഭത്തിലോ, ഇടയ്ക്കിടക്കോ, 'കോറസി'ൽ പാടി കേൾപ്പിക്കയാണു പഴയ രീതി. പിന്നീട്, പ്രസ്താവനയായി, മുഖ്യമോ, ഗൌണമോ, നാടകവുമായി ബന്ധമില്ലാത്തതോ ആയ ഒരു പാത്രത്തെക്കൊണ്ട്, സ്വഗതഭാഷണമെന്ന വ്യാജേന, പറയിക്കുന്ന രീതി നടപ്പിൽ വന്നു. ഇങ്ങനെയുള്ള സ്വഗതഭാഷണം മുഖ്യപാത്രം തന്നെ നിർവ്വഹിക്കാറുണ്ടെന്നതിന്റെ ദൃഷ്ടാന്തമാണ് 'ഇഫിഗേനിയ' തന്റെ പഴയ സ്വപ്നം പറഞ്ഞു കേൾപ്പിക്കുന്ന രംഗം. 'അഗമെമ്നോനി'ലെ പ്രാരംഭദൃശ്യത്തിൽ ദ്വാരപാലകന്റെ പ്രഭാഷണം വേറൊരു ദൃഷ്ടാന്തമാണ്. പരമ്പരാപ്രാപ്തമായ രീതികളിൽ നല്ലതു് പ്രാസ്താവികഭാഷണമാണ്; അതു് നാട്യവ്യാപാരത്തിന്റെ പ്രവാഹത്തിൽ കടന്നു് അതിനെ വികൃതമാക്കുന്നില്ല. ഫ്രഞ്ചുനാടകകാരന്മാർ ഒരു

---

1. നോക്കുക: F. L. Lucas; Tragedy in Relation to Aristotle's Poetics, (1949) P. 80

പാത്രത്തെക്കൊണ്ട്, തൻെറ വിശ്വസ്തമിത്രത്തോട് രഹസ്യം പറയിക്കുന്ന രീതി അവലംബിക്കാറുണ്ട്. കോരസിൽ നിന്നു വന്നതാവാം ആ രീതി. കഥാനകവുമായി വേഴ്ചയില്ലാത്ത പാത്രത്തെ നാടകത്തിനിടക്കു രംഗപ്രവേശം ചെയ്യിച്ച്, തദ്വാരാ സംഭവങ്ങൾ വർണ്ണിക്കുന്ന രീതിയും നടപ്പുണ്ടായിരുന്നു.[1]

നാടകത്തിൻെറ ആരംഭത്തിനു മുമ്പ് നടന്ന സംഭവങ്ങളുടെ വിവരണം പ്രസ്താവനാരൂപേണ നൽകുന്നതു ശരിയല്ലെന്നു കരുതുവാൻ അരിസ്റ്റോതേലെസിനെ പ്രേരിപ്പിച്ചഹേതു, ഗ്രീക്കകഥാവസ്തു പുരാണങ്ങളിൽ നിന്നു പകർത്തിയതാണെന്നു്, ചിലർ അഭിപ്രായപ്പെടുന്നുണ്ട്.[2] പഴയ പുരാണകഥകൾ ഏവർക്കും അറിയാവുന്നവയാകയാൽ നാടകത്തിൽ ആ കഥയിലെ പാത്രമോ, സംഭവമോ സൂചിപ്പിക്കുമ്പോഴേയ്ക്കും, പ്രേക്ഷകൻെറ സ്മൃതിപടലത്തിൽ മുഴുവൻ കഥയുടേയും പൂർണ്ണമായ ചിത്രം നിരന്നു കഴിയുമെന്നതാണവരുടെ യുക്തി. അരിസ്റ്റോതേലെസിൻെറ മതം ഇതിനു വിപരീതമാണെന്നു എനിക്കു തോന്നുന്നു. പ്രസിദ്ധമായ പുരാണകഥകളെ ആസ്പദിച്ചു നാടകം രചിക്കാറുണ്ടെങ്കിലും, പരമ്പരാപ്രാപ്തമായ ആ കഥകൾ അതേപോലെ സ്വീകരിച്ചുകൊള്ളണമെന്ന ശാഠ്യം ഉപഹാസ്യമാണെന്നു് അരിസ്റ്റോതേലെസ് വ്യക്തമാക്കുന്നുണ്ടല്ലോ. പ്രസിദ്ധമാണെന്നു് പൊതുവേ ധരിച്ചുവരാറുള്ള വിഷയങ്ങൾപോലും കുറച്ചാളുകൾക്കേ അറിയാവൂ എന്നതാണു സത്യമെന്നു് അദ്ദേഹം ഓർമ്മിപ്പിക്കുന്നു. ക്രിസ്തുവിനുമുമ്പ് നാലാം നൂററാണ്ടിൻെറ മദ്ധ്യത്തിൽ രചിച്ച ഈ ഗ്രന്ഥത്തിലെ തെളിവ് വിശ്വസിക്കാമെങ്കിൽ, അർവ്വാചീനരായ നിരൂപകന്മാരുടെ മുൻപറഞ്ഞ അനുമാനം പരിത്യജിക്കാതെ തരമില്ലില്ല. നന്നേ ചുരുക്കംപേർക്കു മാത്രം അറിയാവുന്ന പുരാണകഥകളെ ആധാരമാക്കിനിർമ്മിച്ച നാടകങ്ങൾ എല്ലാവർക്കുമൊരുപോലെ ആനന്ദസന്ദായകമായിരിക്കെ, കഥയെക്കുറിച്ച അറിവ് പ്രേക്ഷകരിൽ മുൻകൂട്ടി നിലവിലിരിക്കണമെന്ന ഊഹം അർത്ഥശൂന്യമാണ്. പ്രേക്ഷകരിലുള്ള പൂർവ്വസ്മരണയെ ആശ്രയിച്ചായിരുന്നു ഗ്രീക്കകവികൾ നാട്യപ്രഭാവം നേടി വന്നതെന്നു വാദിക്കുന്നവർ യവന നാട്യപ്രക്രിയ മറന്നു പോകുന്നു.

ഐക്യത്തേയും ദൈർഘ്യത്തേയുംപററി ചിന്തിക്കുമ്പോൾ, കാവ്യൈക്യ[3]ത്തിനാധാരം വ്യവസ്ഥിതിയാണെന്നു അരിസ്റ്റോതേലെസ് വ്യക്തമാക്കുന്നുണ്ട്. അടുക്കെന്നാണു വ്യവസ്ഥിതിക്കർത്ഥം. കുശലതാപൂർവ്വം

1· L. D' Barnett; The Greek Drama P. 18

2· Gilbert Murray; The Rhesus of Euripides P. 55
(L. H. G. Greenwood: Aspects of Euripidean Tragedy യും
D. L. Page: A New Chapter in the History of Greek Tragedy യും കൂടി നോക്കുക)

3 Poetic unity

ഒരുക്കിയെടുത്ത പൂർണ്ണമായ കലാകൃതിയെ അപേക്ഷിച്ച്, അടുക്കം ചിട്ടയു[1]മില്ലെങ്കിൽ, യഥാർത്ഥ ജീവിതത്തിലെ അനുഭവങ്ങളും, ഇതിഹാസഗതമായ സംഭവങ്ങളുടെ കാലാനുക്രമമായ വിവരണവുമെല്ലാം അപൂർണ്ണമായിരിക്കുമെന്ന് അദ്ദേഹം ആവർത്തിച്ചാവർത്തിച്ചു പറയുന്നു. ദുഃഖാന്തനാടകം സ്വയം പൂർണ്ണമായിരിക്കണം; സ്വയംപര്യാപ്തമായ പൂർണ്ണകാര്യവ്യാപാരമായിരിക്കണം; സജീവമായ പ്രാണിയെപ്പോലെ, അടുക്കം, ചിട്ടയും, പൂർണ്ണതയും ഉണ്ടായിരുന്നാലേ അതിൽ ഐക്യമുണ്ടെന്നുവരൂ. അതായതു്, കാവ്യാനുഭൂതി (കാവ്യഗതമായ ഏകത) സ്ഥൂലാധാരം അംഗംപ്രതി ചേർച്ചയുള്ള പൂർണ്ണതയാണ്. അതിൽ വ്യവസ്ഥ, സാമഞ്ജസ്യം, ലയം അഥവാ പരസ്പരാനുരൂപ്യം ഇവയെല്ലാം ഉണ്ടായിരിക്കണം.

• ദുഃഖാന്തനാടകത്തിന്റെ ദൈർഘ്യം മേൽപ്പറഞ്ഞ അനിവാര്യമായ തത്ത്വങ്ങളുടെ സമാന്തരമായ തത്ത്വമാകുന്നു. ജീവനുള്ള പ്രാണിയുടെ സൌന്ദര്യം നമ്മുടെ ചിത്തത്തിൽ പ്രതിഫലിക്കണമെങ്കിൽ, അതിന്റെ ആകാരം ഏറെ വലുതോ, ഏറെ ചെറുതോ ആയിരിക്കരുതു്. അതുപോലെ, എല്ലാ അംഗങ്ങളിലും സാമഞ്ജസ്യം തികഞ്ഞ പൂർണ്ണമായ കാര്യവ്യാപാരം (= ദുഃഖാന്തനാടകം) സമുചിതമായി പ്രദർശിപ്പിക്കത്തക്കതും, പൂർണ്ണമായ ആ നാടകം പ്രേക്ഷകസമാജത്തിന്റെ സ്മരണാപടലത്തിൽ പൂർണ്ണരൂപേണ പതിയത്തക്കതുമായിരിക്കണം; അതിനെ കവിഞ്ഞു പോകുമാറ് അതിദീർഘമോ, അതിലുറയ്ക്കാത്തമാതിരി അതിഹ്രസ്വമോ ആവരുതു്. ദൈർഘ്യത്തിന്റെ പ്രമാണം ഭാവപ്രതീമയുടെ ഏകതയായിരിക്കണമെന്നു താത്പര്യം. മുഴുവൻ നാടകവും ആദിമുതൽ അന്തംവരെ ഏകവും പൂർണ്ണവുമായി സ്മൃതിയിൽ അടങ്ങിനില്ക്കണം. അനിവാര്യമായ ഈ പ്രമാണത്തെ അവലംബിച്ച്, ഭാവഗതമായ ഏകതയ്ക്കു് എള്ളോളം വിഘാതം നേരിടാതെ, കഥാനകം എത്രത്തോളം നീട്ടാമോ അത്രത്തോളം നീട്ടുന്നതിലാണ് കവിയുടെ മേന്മ നില്ക്കുന്നതു്. എന്നാൽ ആ ദൈർഘ്യം ഒരു ദർശനസീമ[2]യിൽ ഒതുങ്ങണമെന്ന് അരിസ്റ്റോട്ടലെസ് ഓർമ്മിപ്പിക്കുന്നുമുണ്ട്. ഈ സന്ദർഭം നമ്മെ സ്വഭാവേന കഥാനകത്തിന്റെ മദ്ധ്യം അല്ലെങ്കിൽ ഉപാഖ്യാനമെന്ന തത്ത്വത്തിൽ എത്തിക്കുന്നു.

---

1. 'ഓലൊൻകഇതേലെഇഓൻ' എന്ന മൂലം ഫിസികേ (iii. 6. 207 a 7 ff) യിലെ 'ആപെഇറോൻ' എന്ന ശബ്ദത്തിന്റെ വിപരീതമാണെന്നു Butcher: Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art P276 തേലേഇഓസ് = ലക്ഷ്യത്തിലെത്തുന്നതു്. തെലെഈഅ = ലക്ഷ്യത്തിലോട്ടുള്ള പോക്ക്. അതാണ് അടുക്ക്.

2. എഫ്സീനോപ്തോസ് = ഏകവീക്ഷണാവധി. ത്രോജൻയുദ്ധംപോലെ പത്തുകൊല്ലം നീണ്ടുനില്ക്കുന്ന അതിദീർഘവും ജടിലവുമായ ദൃശ്യമാകരുതു്. ഒരൊററ ഇരുപ്പിൽ കണ്ടുതീർക്കാവുന്നതെന്നു താത്പര്യം.

ഉപാഖ്യാനശബ്ദം രണ്ടർത്ഥത്തിൽ ഗ്രന്ഥത്തിൽ പ്രയോഗിച്ചു കാണുന്നു. സംഭാഷണത്തിലേർപ്പെടുന്ന പാത്രങ്ങളുടേതാണ് ഒന്നാമത്തെ പ്രകരണം. അവിടെ നാടകത്തിന്റെ പരിമാണാത്മകമായ ഭാഗം ങ്ങളെ എണ്ണിയിരിക്കുന്നു:–(1) പ്രസ്താവന, (2) ഉപാഖ്യാനങ്ങൾ, (3) ഉപസംഹാരം, (4) വൃന്ദഗീതം. വൃന്ദഗീതത്തിന്റെ പൂർവ്വഗാനം, തുടങ്ങിയിട്ട്, പ്രസ്താവനയെ തുടർന്ന്, സ്വയം നാടകത്തിലേക്കു കടക്കുന്നു. വൃന്ദഗീതത്തിന്റെ ഉത്തരഗാനം, നാടകത്തിന്റെ ഗതിയോടൊന്നിച്ച്, പലതായാണു നടക്കുന്നതു്. വൃന്ദഗായകരും, അവരോടുകൂടെ അഭിനേതാക്കളിൽ ഒരാളോ, പലരോ ചേർന്നു പാടുന്നതാണ് സമവിലാപം. അത്തരം വൃന്ദഗാനം 'കൊളോനസിൽ ഓയിദിപ്പൂസ്'' എന്ന നാടകത്തിൽ പ്രയോഗിച്ചിട്ടുണ്ടു്; (1) വൃന്ദഗാനം, ഓയിദിപ്പൂസിന്റെ ഭൂതകാലകഥയെപ്പററി ചോദിക്കുമ്പോഴും, (2) ഉപസംഹരിക്കാറായ രംഗത്തിൽ ഇടി തകർത്തു മുഴങ്ങുമ്പോഴും. "പൂർണ്ണമായ രണ്ടു വൃന്ദഗീതങ്ങൾക്കുമിടയ്ക്കുള്ള അംശം ഉപാഖ്യാനമാണെ"ന്ന് അരിസ്റ്റോട്ടിലൈസ് ഇവിടെ നിർവ്വചിക്കുന്നു. അതായതു്, അർവ്വാചീനരുടെ നാട്യഭാഷയിൽ അങ്കമെന്നു പറയുന്നതാണ് ഉപാഖ്യാനം. രണ്ടു് ഉത്തരഗാനങ്ങൾക്കു മിടയ്ക്കു് 'അങ്കം' ഉണ്ടാകുന്നു എന്നർത്ഥം. നാടകത്തിന്റെ ആരംഭം മുതല്ക്കു് അവസാനം വരെ, പലതവണ, നടക്കുന്ന ഉപാഖ്യാനങ്ങളിലോരോന്നിന്റെയും അവസാനം, എപ്പോഴുമല്ലെങ്കിലും, പലപ്പോഴും, എല്ലാ അഭിനേതാക്കളുടേയും രംഗമണ്ഡപത്തിൽ നിന്നുള്ള നിഷ്ക്രമണംകൊണ്ടു നിർദ്ദേശിക്കുന്നു. അങ്ങനെ രംഗമണ്ഡപം വൃന്ദഗായകരുടെ അധീനതയിൽ വരുന്നു. ഒരു ഉപാഖ്യാനത്തെ മറെറാരു ഉപാഖ്യാനത്തിൽ നിന്നു വേർപെടുത്തുകയാണ് ഇതിന്റെഫലം. 'രാജാ ഓയിദിപ്പൂസി'ൽ ഒന്നാം ഉപാഖ്യാനം അവസാനിച്ചയുടനെ, രണ്ടാം ഉത്തരഗാനം തുടങ്ങും മുമ്പു്, ജൊകാസ്ത്രയും ഓയിദിപ്പൂസും നാട്യമണ്ഡപം വിടുന്നു. എന്നാൽ, മൂന്നാം ഉപാഖ്യാനം തീർന്നിട്ടും, ഓയിദിപ്പൂസ് രംഗം വിടാതെ, ഹ്രസ്വമായ മൂന്നാം ഉത്തരഗാനം നടക്കുമ്പോഴും, അവിടെ തന്നെ ഇരിക്കയും, വൃന്ദഗായകരെ അഭിസംബോധനംചെയ്തുകൊണ്ടു്, നാലാംഉപാഖ്യാനമാരംഭിക്കയുമാണ് ചെയ്യുന്നതു്. നേരേമറിച്ചു്, 'കോളൊനസിൽ ഓയിദിപ്പൂസ്'' എന്ന നാടകത്തിൽ, ഓയിദിപ്പൂസിനെ നാടകത്തിന്റെ കാര്യവ്യാപാരം ആരംഭിച്ചതുമുതല്ക്കു്, അവസാനം അയാളുടെ മരണം വരെ, രംഗമണ്ഡപത്തിൽതന്നെ കാണാവുന്നതാണ്–ഉപാഖ്യാനങ്ങളുടെ ആരംഭവും, അവസാനവും, മററു പാത്രങ്ങളുടെ പ്രവേശവും, നിഷ്ക്രമണവുംകൊണ്ടു നിർദ്ദിഷ്ടമാണുതാനും.

ഉപാഖ്യാനശബ്ദം കാവ്യത്തിന്റെ വിഭാഗമെന്ന അർത്ഥത്തിൽ വേറൊരിടത്തു പ്രയോഗിച്ചിട്ടുണ്ടു്. മഹാകാവ്യത്തിലും ദുഃഖാന്തനാടകത്തിലും അതു സമാനമാണെന്ന് അവിടെ പറയുന്നു. അതുകൊണ്ടു് ഉപാഖ്യാനത്തിന്റെ അർത്ഥം ആ പ്രകരണത്തിൽ അങ്കമെന്നല്ല. മഹാ

കാവ്യത്തിന് അന്തമില്ലല്ലോ. മഹാകാവ്യത്തിന്റെ ഒരു വിശേഷത, വിവിധമായ ഉപാഖ്യാനങ്ങൾ ചേർത്തിണക്കുവാൻ ആവശ്യമുള്ളത്ര അയസാവകാശമാണെന്നതാണെന്ന്, അരിസ്റ്റോതെലെസ് പറഞ്ഞിട്ടുമുണ്ട്. ഓദ്യൂസ്സ്യൂഇആയിലെ കഥയെ സംക്ഷേപിച്ച്, അഞ്ചാറുവാക്യത്തിൽ ഒതുക്കിയശേഷം, "ബാക്കിയെല്ലാം വെറും ഉപാഖ്യാനങ്ങളാണെ"ന്ന് ചൂണ്ടിക്കാണിക്കുന്നു. ഇരുപത്തിനാലു പുസ്തകങ്ങളിലായി ഏതാണ്ട് 12,000 പങ്ക്തികളുള്ള മഹാകാവ്യത്തിലെ അരഡസൻ വരികളൊഴിച്ച്, ബാക്കി എല്ലാം ഉപാഖ്യാനമാണെന്നു വരുകിൽ, അരിസ്റ്റോതെലെസിന്റെ നിഘണ്ടുവിൽ, ഉപാഖ്യാനമെന്ന പരിഭാഷയ്ക്കർത്ഥം വളരെ പ്രധാനമായിരിക്കാതെ തരമില്ല. മഹാകാവ്യത്തിന്റെ അപരിമിതമായ കളേബര വിസ്താരത്തിനു കാരണം, ഒരേസമയം നടക്കുന്ന അനേകം സംഭവങ്ങളെ അതിൽ ഒതുക്കുവാൻ സൗകര്യമുള്ളതാണെന്ന് മൂന്നാം പുസ്തകത്തിൽ പറയുന്നു. മഹാകാവ്യത്തിന്റെ ആഖ്യാനാത്മകമായ രൂപവിശേഷത വൈവിധ്യമുള്ള അനേകം ഉപാഖ്യാനങ്ങൾക്ക് അതിൽ ഇടംകൊടുക്കുന്നു. ഈ പ്രകരണത്തിൽ, വിവിധ സംഭവങ്ങളുടെ വർണ്ണനാത്മകമായ ആഖ്യാനമാണ് ഉപാഖ്യാനം. ദുഃഖാന്തനാടകത്തിൽ വർണ്ണനയോ, ആഖ്യാനമോ അല്ല നടക്കുന്നതു്;— കാര്യവ്യാപാരങ്ങളുടെ അനുക്രമമായ പ്രദർശനമാണ് അതിന്റെ ജോലി. ഇതു മറക്കരുത്.

മറെറാരു സന്ദർഭം കൂടി ശ്രദ്ധിക്കാനുണ്ട്. കഥാവസ്തുവിന്റെ സാമാന്യരൂപം തയാറാക്കിയിട്ട്, അതു് ഉപാഖ്യാനമാക്കി നീട്ടണമെന്ന്, രണ്ടാം പുസ്തകത്തിലെ ഉപാഖ്യാനങ്ങളുടെ ചേർച്ചയെന്ന വകുപ്പിൽ നിർദ്ദേശിക്കുന്നു. പ്രകരണം നാടകത്തിന്റേതാണ്. ഇവിടെ ഉപാഖ്യാനങ്ങൾ തമ്മിൽ കാരണകാര്യബന്ധമുണ്ടെന്നാക്രമം അവസാനംവരെ തുടർന്നുപോകയും വേണം. സാമാന്യരൂപത്തിന്റെ ദൃഷ്ടാന്തമായി, 'തൌറിസിൽ ഈഫിഗേനിആ' എന്ന നാടകത്തിന്റേയും, 'ഒദ്യൂസ്സേഇആ' എന്ന മഹാകാവ്യത്തിന്റേയും കഥാവസ്തുക്കളെ സംക്ഷേപിക്കയും, അവയിൽ നിന്ന് പാത്രങ്ങളുടെ പേരുകൾ എടുത്തുകളകയും ചെയ്യുന്നു. ഇങ്ങനെ കഥയെ ഐതിഹ്യമോ, ഇതിഹാസമോ അല്ലാതാക്കി, സ്വസ്ഥിതമായ കഥാവസ്തു മാത്രമായി മാററിനിറുത്തുന്നു. 'തൌറിസിൽ ഈഫിഗേനിആ' എന്നതിന്റെ സംക്ഷേപം കഥയുടേതാണ്–കഥാനകഘടന[1]യുടേതല്ല. എന്തുകൊണ്ടെന്നാൽ, ഔലിസിലെ നരബലി യഥാർത്ഥത്തിൽ എഉരിപിദേസിന്റെ വേറൊരു നാടകത്തിന്റെ വിഷയമാണ്—സംക്ഷേപിച്ച കൃതിയുടേതല്ല. 'തൌറിസിൽ ഈഫിഗേനിആ' എന്ന നാടകത്തിന്റെ പ്രാരംഭം, അവൾ പുരോഹിതയായിരിക്കുന്ന രംഗമാണ്. ബലിപീഠത്തിൽനിന്ന് അവളെ രഹസ്യമായി അന്യത്ര കൊണ്ടുപോകുന്ന കഥ മുഴുവൻ ഭൂതകാലത്തിലേതാകുന്നു—സംക്ഷേപിച്ച കൃതിക്കു വെളിയിൽ നടന്നതാണ്, അതിനാൽ, ഈ സംക്ഷേപം കഥയുടേതാണ്–

---

1. Plot

കഥാനകഘടനയുടേതല്ല. സാമാന്യമായ കഥാരൂപത്തെ ഉപാഖ്യാനമാക്കി നീട്ടണമെന്ന നിർദ്ദേശത്തിൻെറ അർത്ഥം ഈ പ്രകരണംകൊണ്ട് അറിഞ്ഞുകൊള്ളണം. അതായത് കഥാവസ്തുവിൻെറ സ്വതന്ത്രമായ സാമാന്യരൂപം കാരണകാര്യക്രമത്തിൽ ഒരുക്കി, അങ്കവിച്ഛേദംചെയ്ത്, നീട്ടുകയാണ് നാടകകൃത്തിൻെറ കവികർമ്മം. ഈ നിയമം വകവെയ്ക്കാതെ, സംഭാവ്യമോ ആവശ്യകമോ അല്ലാത്ത വിച്ഛിന്നമായ അംശങ്ങൾ ബലപൂർവ്വം ചേർത്തുണ്ടാക്കുന്ന നാടകവുമുണ്ടാവാം. അവയേയും ഉപാഖ്യാനമായി ഗണിക്കാറുണ്ട്—എന്നാൽ അത്തരം രചന നികൃഷ്ടമാണ്. നികൃഷ്ടമായ നാടകത്തിലെ ഉപാഖ്യാനങ്ങളെ, അവയുടെ യുക്തിസമ്മതമായ പൂർവ്വാപരബന്ധത്തിന് വാട്ടമോ കോട്ടമോ തട്ടാതെ, അങ്ങോട്ടുമിങ്ങോട്ടും മാറ്റുകയും മറിക്കുകയും ചെയ്യാം; അവയിൽ നിശ്ചിതവും, അനിവാര്യവുമായ പൂർവ്വാപരഘടനയില്ലല്ലോ. അവ ആവശ്യകതയുടേയും സംഭാവ്യതയുടേയും തത്ത്വം ദീക്ഷിക്കുന്നുമില്ല. ഐസ്ക്കിലസിൻെറ 'പ്രൊമെത്യൂസ് വിൻക്റ്റസ്' എന്ന നാടകത്തിൻെറ കഥാഘടന ഇത്തരത്തിലാണെന്നും, അതിനാലത് നികൃഷ്ടമാണെന്നും അരിസ്റ്റോട്ടിലെന്നു കരുതുന്നു.[1]

കഥാനകത്തിൻെറ ദൈർഘ്യവുമായി സംബന്ധമാണ് കാലദേശൈക്യം. ദുഃഖാന്തനാടകത്തിൻെറ രചനാവിധിയിൽ, കഥാനകഘടനയ്ക്ക് അരിസ്റ്റോട്ടിലെന്നു കല്പിക്കുന്ന പ്രാധാന്യം സർവ്വോപരിയാണ്. പില്ക്കാലത്തുണ്ടായ നാട്യനിരൂപകന്മാരുടെ കാര്യൈക്യസിദ്ധാന്തം[2] ഇവിടെ ആരംഭിച്ചു. അതനുസരിച്ച്, നാടകത്തിൻെറ കഥാനകം ഒരു സമ്പൂർണ്ണമായ ഏകതയായിരിക്കണം; നാടകത്തിലെ പ്രധാനസംഭവവുമായി അനിവാര്യമായ ബന്ധമില്ലാത്ത യാതൊരന്യസംഭവവും അതിൽ കടന്നുകൂടരുത്. ഒരു സജീവമായ ശരീരത്തിൻെറ ഓരോ അംഗത്തിന് മറ്റോരോ അംഗത്തോടും, അവയ്ക്കു വേറെ വേറെ ആയും, പൊതുവേയും, ശരീരത്തോടും ഉള്ള ബന്ധവും, അനിവാര്യതയും പോലെ, സഫലമായ ദുഃഖാന്തനാടകത്തിൻെറ അഖണ്ഡമായ കഥാനകത്തിന് അവയുടെ വിഭിന്നമായ ഭാഗങ്ങൾ തമ്മിൽ പ്രത്യേകമായും, സമഗ്രമായും യോജിപ്പും, ബന്ധവും, ഐക്യവും ഉണ്ടായിരിക്കണം. ആദിമധ്യാന്തസമന്വിതമായ അഖണ്ഡകഥാനകത്തിൻെറ ഘടനാഗതമായ ഏകത്വം ആധുനികരുടെ പരിഭാഷയിൽ സർവ്വാംഗൈക്യ[3]മെന്ന പേരിൽ പ്രസിദ്ധമാണ്.

---

1. H. D. Kitto: Greek Tragedy (1950) p. 58-9.

2. Unity of Action (ഇന്നത്തെ നാട്യശാസ്ത്രീയമായ പരിഭാഷകളുടെ അനിശ്ചിതത്വം നിമിത്തം 'കാര്യ'വും 'ക്രിയാവ്യാപാരവും' തമ്മിൽ തിരിച്ചറിയാൻ വയ്യാ.

3 Organic Unity (കഥാവസ്തുഘടനയുടെ നിഷ്കൃഷ്ടമായ രൂപമാണിത്)

കാലൈക്യ[1]മെന്നറിയുന്ന നാട്യസിദ്ധാന്തത്തെപ്പററി അരിസ്റ്റോതേലെസ് ഒന്നുമേ വിധിക്കുന്നില്ല– കീഴ്നടപ്പു നിഷേധിക്കുന്നുമില്ല. സൂര്യന്റെ ഒരു സംക്രമണത്തിനു വേണ്ടത്രയോ, അതിൽ അല്പം കൂടുതലോ ആയ കാലാവധിക്കുള്ളിൽ ദുഃഖാന്തനാടകത്തിന്റെ കാര്യവ്യാപാരം (കഥാനകത്തിന്റെ പ്രദർശനം) ഒതുക്കിനിറുത്തുവാൻ യത്നിക്കുക നടപ്പാണെന്നേ അരിസ്റ്റോതേലെസ് പറയുന്നുള്ളു. ഇരുപത്തിനാലോ, പന്ത്രണ്ടോ, മുപ്പതോ മണിക്കൂർ നേരം വരെ ദുഃഖാന്തനാടകം അഭിനയിക്കാമെന്നോ, അല്ലെങ്കിൽ ആ കാലാവധിക്കുള്ളിൽ നടന്നതോ, നടക്കാവുന്നതോ ആയ സംഭവങ്ങളേ പ്രദർശിപ്പിക്കാവൂ എന്നോ ഈ പ്രകരണം വ്യാഖ്യാനിക്കുന്നതിൽ ഔചിത്യമില്ല. സമയൈക്യത്തെ സംബന്ധിച്ച തെററിദ്ധാരണയിൽനിന്നുണ്ടായ മറെറാരു തെററിദ്ധാരണയാണ് ദേശൈക്യം അല്ലെങ്കിൽ സ്ഥാനഗതമായ ഏകത്വം.[2] നാട്യപ്രദർശനത്തിനായി നിർദ്ദേശിച്ചിട്ടുള്ള കാലാവധിക്കുള്ളിൽ, നാടകത്തിലെ പാത്രങ്ങൾക്കു പോയ്ച്ചേരാൻ കഴിയാത്ത സ്ഥാനങ്ങളിലെ കാര്യവ്യാപാരം പ്രദർശിപ്പിക്കരുതെന്നതാണ്, സ്ഥാനഗതമായ ഏകത്വത്തിന്റെ വ്യാഖ്യാനം. അതുകൊണ്ട്, ഒരു നഗരത്തിലോ, ഗ്രാമത്തിലോ, അഥവാ എല്ലാ പാത്രങ്ങളും കാര്യവശാത് സമ്മേളിക്കുന്ന സ്ഥാനത്തോ നടക്കുന്ന കാര്യവ്യാപാരം മാത്രമാണ് നാട്യപ്രദർശനത്തിനു വിഷയമാകേണ്ടതു്. അരിസ്റ്റോതേലെസിന്റെ കഥനത്തിലോ, ദുഃഖാന്തനാടകത്തിന്റെ ഘടനയിലോ നിന്ന് ഈ മതം—കാലദേശൈക്യ[3]മെന്ന സിദ്ധാന്തം—സിദ്ധിക്കുന്നില്ല. ഐക്യത്രയ[4]മെന്ന പുനർജാഗരണകാലത്തെ നാട്യസിദ്ധാന്തം അരിസ്റ്റോതേലെസിന്റേതല്ല.[5]

അരിസ്റ്റോതേലെസിന്റെ മൂലസിദ്ധാന്തം ഇതാണ്: (1) നാട്യസംഭവങ്ങൾ കാരണകാര്യക്രമത്തിൽ സംബദ്ധമായിരിക്കണം; (2) അവ ഒരേ ലക്ഷ്യത്തിലേക്കു ഗമിക്കയും വേണം. ഇത്രമാത്രമേ കാര്യൈക്യത്തെപ്പററി അദ്ദേഹം വിധിക്കുന്നുള്ളു. കഥാനകത്തിന്റെ സ്വാഭാവികമായ വികാസത്തിന് ആവശ്യമുള്ളേടത്തോളം ദൈർഘ്യം നാടകത്തിനുണ്ടായിരിക്കണമെന്നതാണ് ഗ്രന്ഥത്തിലെ നിഷ്കർഷ. കാര്യം, സമയം, സ്ഥാനം ഈ മൂന്നിന്റെയും ഏകത്വത്തെപ്പററി ഗ്രന്ഥത്തിൽ

---

1. Unity of Time = സമയൈക്യം
2. Unity of Place
3. Unities of Time and Place
4. Three Unities
5. കാസ്റ്റൽവെർട്ടോ (Castelverto) 1570ൽ പ്രസിദ്ധീകരിച്ച അരിസ്റ്റോതേലെസിന്റെ "കാവ്യകലയെപ്പററി" യിലാണ് ഇതിന്റെ ഒന്നാം പ്രക്ഷേപം നടന്നതു്. 1583-ൽ സർ ഫിലിപ്പ് സിഡ്നി തന്റെ In Defence of Poesy യിൽ അതാവർത്തിച്ചു. ഐക്യത്രയത്തെപ്പററി അറിവാൻ J. F. Spingaran's Literary Criticsm in the Renaissance (1899) P. 98—9 നോക്കുക.

ഒന്നും നിർദ്ദേശിക്കുന്നില്ല. മൂന്നും പരിധികൾക്കുള്ളിൽ ഒതുങ്ങണമെന്നും എന്നാൽ ക്ഷുദ്രമായിരിക്കരുതെന്നും ഗ്രന്ഥത്തിൽ എവിടേയെങ്കിലും സൂചനയുണ്ടെങ്കിൽ, അതിന്റെ താത്പര്യം പ്രദർശനകലയുടെ സമുചിതമായ ആയാമത്തെ അപേക്ഷിച്ച്, ഗ്രഹിക്കേണ്ടതാണ്. രംഗഭൂമിയിലെ കാലപരിമാണവും, ലോകത്തിലെ കാലപരിമാണവും സമാനമല്ല. അതുപോലെതന്നെയാണ് രണ്ടിടത്തേയും സ്ഥാനപരിമാണവും. രംഗമണ്ഡപത്തിലേത് സാങ്കല്പികവും, ലോകത്തിലേത് വാസ്തവികവുമാണെന്ന് ഓർത്തിരിക്കണം. വാസ്തവമായ സംഭവങ്ങളുടെ കല്പിതമായ അനുകരണം രംഗമണ്ഡപത്തിൽ പ്രദർശിപ്പിക്കുമ്പോൾ, പ്രദർശിപ്പിച്ച കാര്യവ്യാപാരങ്ങൾ നടക്കുന്നു എന്നു സങ്കല്പിക്കുന്ന സ്ഥാനവും, കാലവും, കല്പിതമായിരിക്കതന്നെ ചെയ്യുമെന്ന് അറിവുള്ള അരിസ്റ്റോട്ടലോ, ഗ്രീക്കുനാടകകാരന്മാരോ, ദേശകാലൈക്യം നിർദ്ദേശിക്കുമെന്നു കരുതാൻ വഴിയില്ല. 'കൊളോനസിൽ ഓയ്ദിപ്പൂസ്' എന്ന നാടകത്തിൽ രണ്ടു ദൃഷ്ടാന്തം കാണുന്നു: അൻറിഗോനേയും, ഇസ്മെനേയും ക്രെഓന്റെ പിടിയിൽ നിന്നു മോചിപ്പിക്കുവാനായി നടന്ന സമരം വിവരിക്കുന്നതായ വൃന്ദഗീതത്തിലെ ഉത്തരഗാനത്തിന്റെ ദൈർഘ്യവും, വാസ്തവത്തിൽ നടന്ന സമരത്തിന്റെ ദൈർഘ്യവും സമമല്ല. ഓയ്ദിപ്പൂസിന്റെ അന്തിമനിഷ്ക്രമത്തിനും, അയാളുടെ മൃത്യുവൃത്താന്തം വർണ്ണിക്കുന്ന സന്ദേശവാഹകന്റെ പ്രഭാഷണത്തിനുമിടയ്ക്കുള്ള കാലാവധി, ആ പ്രഭാഷണത്തിൽ വർണ്ണിക്കുന്ന കാലപരിമാണത്തെ പ്രതിനിധീകരിക്കുന്നതേ അല്ല. ഐസ്ക്കിലസിന്റെ 'എഉമെനിദെസ്' എന്ന നാടകത്തിൽ, നാട്യാരംഭത്തിനും ഒന്നാംദൃശ്യത്തിനുമിടയ്ക്ക്, മാസങ്ങളോ വർഷങ്ങളോ കഴിയുന്നു; അതുപോലെ, ദെൽഫിയിൽ നിന്ന് അഥെൻസിലേക്കു സ്ഥാനപരിവർത്തനവും നടക്കുന്നു. എവുരിപിദേസിന്റെ 'ശരണാർത്ഥികളായ നാരികൾ' എന്ന നാടകത്തിന്റെ കഥാനകത്തിൽ അഥെൻസിൽ കപ്പിണി ഉയർത്തുന്നതിനും, ഥേബെസിലേക്കു നീങ്ങുന്നതിനും വിജയിക്കുന്നതിനും, മടങ്ങിവരുന്നതിനും വേണ്ടത്ര സമയ (കുറഞ്ഞതു പത്തുദിവസ) ത്തിന്റെ വിടവുണ്ട്. ഐസ്ക്കിലസിന്റെ 'അഗമെമ്നോനി'ൽ, ത്രൊഇയപതനം വിളംബരംചെയ്യുന്ന സൂചനാവെടിക്കും, അഗമെമ്നോന്റെ പ്രത്യാഗമനത്തിനുമിടയ്ക്കുള്ള കാലാവധിക്ക് എത്രനാളത്തെ ദൈർഘ്യമുണ്ടെന്നു തീർത്തുപറവാൻ തരമില്ലെങ്കിലും, അവിടെ സമയപരമായ നിയമം നിരാകരിച്ചിട്ട്, സംഭവങ്ങളുടെ ഗതി കാല്പനികമായി ത്വരിതപ്പെടുത്തിയിട്ടുണ്ടെന്നു തീർച്ചയാണ്. "ദുഃഖാന്തനാടകത്തിൽ ഒരിക്കൽ യുഗപത് പ്രവഹിക്കുന്ന കാര്യത്തിന്റെ അനേകം ധാരകളെ നമുക്ക് അനുകരിക്കാനാവില്ല. അവിടെ രംഗമണ്ഡപത്തിൽ ഉദ്ഭവിക്കുന്ന കാര്യത്തിന്റേയും, അഭിനേതാക്കളുടെ ക്രിയാവ്യാപാരങ്ങളുടേയും നിശ്ചിതമായ പരിധിക്കുള്ളിൽ നമുക്ക് ഒതുങ്ങിനില്ക്കേണ്ടിവരുന്നു. എന്നാൽ മഹാകാവ്യത്തിലാകട്ടെ, അതിന്റെ ആഖ്യാനാത്മകമായ വിശേഷരൂപം നിമിത്തം ഒരേ സമയം

നടക്കുന്ന അനേകം സംഭവങ്ങളെ അവതരിപ്പിക്കുവാൻ കഴിയുന്നു." എന്നു മൂന്നാംപുസ്തകത്തിൽ, മഹാകാവ്യത്തേയും ദുഃഖാന്തനാടകത്തേയും താരതമ്യപ്പെടുത്തി പറയുന്നു. ഗ്രീക്കുനടപ്പനുസരിച്ചു് പ്രദർശനത്തിലുണ്ടായ നിയന്ത്രണമാണിതു്. യുഗപത് പ്രദർശനം നടക്കത്തക്ക രംഗമണ്ഡപനിർമ്മാണം അന്നു സാധിച്ചിരുന്നുവെങ്കിൽ, രണ്ടു ദൃശ്യം തത്ക്ഷണം അഭിനയിക്കാമായിരുന്നു. നയനഗോചരമായ അഭിനയം ഇങ്ങനെ നിയന്ത്രിതമായിരുന്നുവെങ്കിലും, ശ്രവണഗോചരമായതു് യുഗപത് നടന്നിരുന്നുവെന്നു് അനുമാനിക്കാം. ഐസ്ക്കിലസിൻെറ അഗമെമ്നോനിൽ, കുളിമുറിയിൽ അഗമെമ്നോനെ വധിക്കുന്ന സമയത്തെ കോലാഹലം നേപഥ്യത്തിൽ മുഴങ്ങുന്നു– പ്രേക്ഷകസമാജം അതു ശ്രവിക്കുന്നു, ദർശിക്കുന്നില്ല. ശ്രവ്യമായ ആ രോദനരവവും, അതോടൊന്നിച്ചു്, വൃന്ദഗീതത്തിലുയരുന്ന പ്രതികാരോക്തിയും പ്രേക്ഷകസമാജത്തിൽ നാട്യപ്രഭാവമുളവാക്കുന്നുണ്ടു്.

ചുരുക്കത്തിൽ, അരിസ്റ്റോട്ടലിസിൻെറ നാട്യസിദ്ധാന്തമനുസരിച്ചു്, കാര്യൈക്യമാണു മുഖ്യം. സമയത്തിൻേറയും സ്ഥാനത്തിൻേറയും ഐക്യം കാര്യൈക്യത്തിൽ നിന്നുണ്ടാകുന്ന ആനുഷങ്ഗികമായ സംഭവവിശേഷം മാത്രമാണു്. വാസ്തവത്തിൽ, കാര്യൈക്യം തന്നേയും കഥാനകഘടനയുടെ ദൃശ്യരൂപമാകുന്നു. ദേശകാലൈക്യങ്ങൾ ഏകാങ്കനാടകങ്ങളിൽ അനുസരിക്കാവുന്ന നിയമമാണെന്നു സമ്മതിക്കാം; അല്ലാതെ, വിശാലകായമുള്ള നാടകത്തിൽ അനുസരിക്ക സാദ്ധ്യമാകുമെന്നു തോന്നുന്നില്ല. ഗ്രീക്കുനാടകപരമ്പരയിലോ, അരിസ്റ്റോട്ടലിസിൻെറ പ്രസ്തുത ഗ്രന്ഥത്തിലോ ഇല്ലാത്ത ഐക്യത്രയനിഷ്കർഷ, ഇംഗ്ലീഷിൽ ബെൻജാൺസൺ പാലിച്ചു. 'ടെംപസ്റ്റി'ലും 'കാമഡി ആഫ് എർറേർസി'ലും ഷേക്സ്പിയർ അതു് അനുസരിച്ചു എങ്കിലും, അദ്ദേഹത്തിൻെറ മററു നാടകങ്ങളിൽ അതു ലംഘിച്ചുകാണുന്നു. കാലദേശൈക്യത്തെപ്പററി പരിഹാസപൂർണ്ണമായി ഒട്ടുവളരെഎഴുതുവാൻ, അന്നത്തെ കവികളുടെ ഐക്യത്രയപ്രണയം, ഡ്രയിഡനെ പ്രേരിപ്പിച്ചു. ഇബ്സൻെറ നാട്യകൊടുങ്കാററു് ഊക്കോടെ വീശിയപ്പോൾ അതിൻെറ ശേഷിച്ച പ്രഭാവം പഞ്ഞിപോലെ പറന്നുപോയി.

കഥാനകത്തിനടുത്ത സ്ഥാനം സ്വഭാവത്തിൻേറതാണു്. ദുഃഖാന്തനാടകത്തിൻെറ പ്രകരണത്തിൽ, സ്വഭാവചിത്രീകരണമെന്നതിന്നർത്ഥം, പാത്രഗതമായ സ്വഭാവത്തിൻെറ രംഗമണ്ഡപസ്ഥമായ പ്രദർശനമെന്നാണു്. കഥാനകഘടനയെ അപേക്ഷിച്ചു്, സ്വഭാവചിത്രീകരണം അപ്രധാനമാണെന്നും, കാര്യവ്യാപാരമില്ലെങ്കിൽ ദുഃഖാന്തനാടകം അസംഭവവും, സ്വഭാവചിത്രീകരണമില്ലെങ്കിലും അതു സംഭവിക്കാവുന്നതുമാകുന്നു" എന്നും രണ്ടാംപുസ്തകത്തിൽ അരിസ്റ്റോട്ടലിസ് പറയുന്നു. പ്രഥമദൃഷ്ടിക്കു ഇതു തെററായ അഭിപ്രായമാണെന്നു തോന്നാം. പ്രകൃതമായ സന്ദർഭത്തിൽ, കഥാനകത്തിനും, പാത്രഗതമായ സ്വഭാവത്തിനും തമ്മിൽ വിരോധമുള്ളതുപോലെ പ്രതീതി ഉണ്ടാകാമെങ്കിലും, സിദ്ധാ

ന്തഗതമായി അതിൽ വൈപരീത്യമൊന്നുമില്ല. കഥാനകത്തിനുവേണ്ടി മൂലത്തിൽ 'മൃഥോസ്' എന്നാണു ശബ്ദം. 'എഥോസ്' എന്ന ഗ്രീക്കു ശബ്ദം സ്വഭാവത്തെ കുറിക്കുന്നു. രണ്ടു ശബ്ദങ്ങളുടെയും താത്പര്യത്തെപ്പററിയുണ്ടായിട്ടുള്ള തെററായ ധാരണയാണ്, അരിസ്റ്റോട്ടലെസിന്റെ അത്ഥത്തിൽ മുൻപറഞ്ഞ വിരോധപ്രതീതിക്കു കാരണം. ഒരു നാടകം വായിക്കുമ്പോൾ നമ്മുടെ മനസ്സിൽ പതിയുന്ന പാത്രത്തിന്റെ ഛായയല്ല സ്വഭാവം. കാര്യവ്യാപാരങ്ങൾ സൃഷ്ടിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന പാത്രങ്ങളുടെ നാട്യാഭിനയം വഴി 'മൃഥോസി'ൽ വർത്തിക്കുന്ന വ്യക്തിവിശേഷമാണ് 'പാത്രഗതസ്വഭാവം.' അതായതു്, രണ്ടിനും തമ്മിൽ ആധാരാധേയബന്ധമുണ്ടു്—രണ്ടും വിഷയാപകൃഷ്ടമായ 'ഭാവ'മല്ല.[1]

മുമ്പു പറഞ്ഞിട്ടുള്ളതുപോലെ, പ്രസ്തുത ഗ്രന്ഥത്തിന്റെ ദാർശനികമായ ചിന്താരീതി ഗ്രഹിക്കുവാൻ അരിസ്റ്റോട്ടലെസിന്റെ മററു ഗ്രന്ഥങ്ങളെ ആശ്രയിക്കേണ്ടിവരും. 'ആചാരശാസ്ത്ര'[2]മെന്ന പ്രകരണത്തിലൂടെമാത്രമേ "കാവ്യകലയെപ്പററി"യിലെ ഈ സന്ദർഭം വിശദമാകയുള്ളു. അതിൽ അദ്ദേഹം പറയുന്നു;—ഒന്നാമതു് നാമാരും പ്രകൃത്യാ സത്‌സ്വഭാവികളോ ദുഃസ്വഭാവികളോ അല്ല. പ്രകൃത്യാ നമുക്കുള്ള ഭൌതികമായ സാമർത്ഥ്യങ്ങൾക്കു വിപരീതമാണതു്. ശ്രവിക്കാനും ദർശിക്കാനും കഴിയുന്ന ഭൌതികമായ ഇന്ദ്രിയങ്ങൾ നമ്മിൽ പ്രകൃത്യാ ഉള്ളവയാണു്. നാം കാണാൻ തുടങ്ങും മുമ്പുതന്നെ നമ്മിൽ ഭൌതികമായ ദർശനേന്ദ്രിയമുണ്ടായിരുന്നു, കേൾക്കുംമുമ്പുതന്നെ നമ്മിൽ ശ്രവണേന്ദ്രിയമുണ്ടു്. ഈ ഇന്ദ്രിയങ്ങൾ നമുക്കു കിട്ടിയതു് ദർശനക്രിയയോ ശ്രവണക്രിയയോ മൂലമല്ല. നമ്മിലുള്ള ഭൌതികമായ കർമ്മസാമർത്ഥ്യം പ്രകൃതിജമാകയാൽ, അതു് ആചാരപരമായി ഉദാസീനമോ, അല്ലെങ്കിൽ നിർവ്വിശേഷമോ ആകുന്നു; അതുകൊണ്ടു്, അതിനു ആചാരാത്മകമായ സ്വഭാവ(ശീല)മില്ല. നാം എത്രത്തോളം, നല്ലതോ ചീത്തയോ ആയ കാര്യവ്യാപാരം നിർവ്വഹിക്കുന്നുവോ, അത്രത്തോളം സത്‌സ്വഭാവമോ, ദുഃസ്വഭാവമോ സമ്പാദിച്ചുമിരിക്കും. നല്ലതോ ചീത്തയോ ആയ കാര്യവ്യാപാരങ്ങൾകൊണ്ടാണു് സത്തുക്കളോ, ദുഷ്ടന്മാരോ ആവാൻ നാം ശീലിക്കാറു പതിവു്. ആശാരി പുര പണിയാൻ അഭ്യസിക്കുന്നതു് പുര പണിഞ്ഞാണല്ലോ. ഒരുതരം ക്രിയയുടെ പൌനഃപുന്യേനയുള്ള ആവർത്തനംവഴി ഒരു സ്വഭാവം അഥവാ ശീലം, അതായതു് ചരിത്രത്തിന്റെ ഒരുതരം പോക്കു്, നാം സമ്പാദിക്കുന്നു. ഇങ്ങനെ സ്വഭാവഗുണങ്ങൾ മുമ്പുചെയ്ത കാര്യങ്ങൾ തരുന്ന ഫലമാണെന്നു സിദ്ധിക്കുന്നു.

---

1 Butcher: Aristotles' Theory of Poetry aud Fine Art. P· 344-5 'മൃഥോസ്' എന്നതിന്റെ വിപരീതാത്ഥമാണു് 'ലോഗോസ്' (വാക്കു, ഭാഷണം) എന്നു നീട്ശേ പറയുന്നു. Nietzsche; The Birth of Tragedy

2 Nicomachean Ethics (Tr· Sir David Ross)

ഐതിഹാസികമായി നോക്കിയാൽ ഓരോ വ്യക്തിയിലും ഇപ്രകാരം ക്രിയകൾ മൂലമുണ്ടാകുന്ന സ്വഭാവം അതിന്റെ നിലനില്പിനു് കാര്യങ്ങളെയാണു് ആശ്രയിക്കുന്നതു്—അതിന്റെ നന്മതിന്മകൾ അതിന്റെ ഉറവിടമായ കാര്യങ്ങളുടെ നന്മതിന്മകളെ ആശ്രയിക്കുന്നു. യഥാർത്ഥ ജീവിതത്തിൽ സ്വഭാവം, അതു് കാര്യങ്ങളുടെ സന്തതിയാകകൊണ്ടു്, ക്രിയാവ്യാപാരത്തിനു് അധീനമാകുന്നു.

രണ്ടാമതു്, നന്മതിന്മകളെപ്പററി നമുക്കുള്ള അറിവിന്റെ പരിമാണമനുസരിച്ചല്ല നാം ശിഷ്ടന്മാരോ, ദുഷ്ടന്മാരോ ആകുന്നതു്. നീതിശാസ്ത്രത്തിലെ മുഖ്യതത്വം നിരപേക്ഷമായ നന്മയല്ല, പ്രായോഗികമായ നന്മയാണു്; ആ നന്മ മനുഷ്യൻ പ്രാപിക്കുന്നതായിരിക്കയും വേണം. ആ ലക്ഷ്യം അവസാനം ആനന്ദവുമായി ചേരുന്നു. എല്ലാ നൈതികസ്ഥിതിയിലും നിർണ്ണയപ്രേരകമായ ഒരുതരം ഇച്ഛാശക്തിയും, നയിക്കുവാൻ കെല്പുള്ള വിവേകവുമുണ്ടായിരിക്കും. നാം ഇച്ഛിക്കുന്ന ലക്ഷ്യം (=പ്രാപ്യം) അരിസ്റ്റോട്ടിലിന്റെ പ്രക്രിയയിൽ മുഖ്യസ്ഥാനം അർഹിക്കുന്നു. ഒരു വിശേഷമായ അവസ്ഥ കൈവരുത്തുവാൻ നാം ഇച്ഛിക്കുന്നു—ഉദ്ദേശിക്കുന്നു; മനുഷ്യന്റെ നൈതികമായ ക്രിയകളെ അനിയന്ത്രിതമായ പരിതഃസ്ഥിതിയുടെ പിടിയിൽനിന്നു് വേർപെടുത്തുന്നതു് ഈ ഇച്ഛയാണു്—ലക്ഷ്യോന്മുഖമായ ഈ പ്രവൃത്തിവിശേഷമാണു്. നൈതികമായ ക്രിയാവ്യാപാരം ലക്ഷ്യത്തിലേക്കുള്ള ഗതിയാകുന്നു. ഒരു മനുഷ്യൻ തന്റെ നന്മയ്ക്കു പ്രയോജനപ്പെടുമെന്നു കരുതാവുന്ന ലക്ഷ്യത്തിലെത്താൻ ഇച്ഛിച്ചുകൊണ്ടു ചെയ്യുന്ന ക്രിയാവ്യാപാരത്തിലൂടെ നേടുന്നതാണു് സ്വഭാവം. അതുകൊണ്ടു് സ്വഭാവം വെറുമൊരു പ്രവണതയാകുന്നു. അതു പൂർണ്ണതയാ യഥാർത്ഥ (കാര്യരൂപ) മാകണമെങ്കിൽ, ലക്ഷ്യം ഇച്ഛിച്ചുകൊണ്ടുള്ള ഗതി തുടർന്നുപോകണം. 'സംഭാവ്യത'ക്കും 'വാസ്തവികത'ക്കും തമ്മിലുള്ള ഭേദത്തെപ്പററി അരിസ്റ്റോട്ടിലിന്റെ ആചാരശാസ്ത്രത്തിൽ പ്രതിപാദിക്കുന്ന പദ്ധതി ഇപ്പറഞ്ഞതാണു്. ചുരുക്കിപ്പറഞ്ഞാൽ, സ്വഭാവം പൂർവ്വകാലീനമായ കർമ്മത്തിന്റെ പരിണതിയിൽനിന്നുദിക്കുന്ന പ്രവണത മാത്രമാണു്; അതു് ഭാവികാര്യധാരയിൽ മാത്രമേ രൂപംകൊള്ളുന്നുള്ളു. നിശ്ചേഷ്ടരായുറങ്ങുന്ന നമ്മിൽ സ്വഭാവത്തിന്റെ വാസ്തവികമായ രൂപം പ്രകടമല്ലല്ലോ.

നാടകത്തിൽ സ്വഭാവത്തിനു് അതിന്റെ പൂർണ്ണവും, സ്വകീയവുമായ വാസ്തവികത നേടുവാൻ കഴിയുന്നതു് കാര്യവ്യാപാരം നടക്കുമ്പോൾ മാത്രമാണു് പാത്രങ്ങളുടെ ഏതാനും ഗുണങ്ങൾ വർണ്ണിക്കയോ നിർദ്ദേശിക്കയോ ചെയ്താൽ 'സ്വഭാവത്തിന്റെ സംഭാവ്യമായ' ആഭാസമേ സിദ്ധിക്കൂ—വാസ്തവമായ രൂപം കൈവരുകയില്ല. ഏപ്രകാരം കുതിരയോട്ടമത്സരത്തിൽ വെറുതേ നില്ക്കുന്ന 'പന്തയക്കുതിര' അതിന്റെ സ്വഭാവത്തിന്റെ (സാമർത്ഥ്യത്തിന്റെ) 'വാസ്തവികത' മാത്രം

കാണിക്കയും, ഓടി ജയിച്ചു് പന്തയം പററുന്ന കുതിര അതിന്റെ സ്വഭാവത്തിന്റെ (സാമർത്ഥ്യത്തിന്റെ) 'വാസ്തവികത', നിശ്ചിതവും പൂർണ്ണവുമായ വിധം, ഓട്ടം തുടങ്ങിയതു മുതൽ ലക്ഷ്യത്തിലെത്തുന്നതു വരെ, നിരന്തരം പ്രദർശിപ്പിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കയും ചെയ്യുന്നുവോ, അപ്രകാരം വർണ്ണിതമായ ഗുണങ്ങൾ, വെറും അവിഹിതമായ സംഭാവ്യതയാണെന്നും, നാട്യമണ്ഡപത്തിൽ കാര്യവ്യാപാരംവഴി പ്രദർശിപ്പിക്കുമ്പോൾ ആ കാര്യങ്ങളിലൂടെ അവ സ്വഭാവത്തിന്റെ വാസ്തവികരൂപമായി മാറുമെന്നും ധരിക്കണം.[1] അരിസ്റ്റോട്ടലെസുതന്നെ പറയുന്നു:–[2] മനുഷ്യരുടെ "സുഖവും ദുഃഖവും അവരുടെ കാര്യങ്ങളെയാണു് ആശ്രയിക്കുന്നതു്". അതായതു്, നമ്മുടെ ജീവിതത്തിന്റെ ലക്ഷ്യം സുഖവും, ജീവിതചര്യ ലക്ഷ്യത്തിലെത്താനുള്ള കാര്യവ്യാപാരവുമാകുന്നു—അതു ഒരു ഗുണമല്ല, ക്രിയയാണു്. സ്വഭാവം നമുക്കു ഗുണങ്ങൾ തരുന്നുണ്ടു്–എന്നാൽ അവ നമ്മുടെ കാര്യങ്ങളല്ല. നാടകത്തിൽ കഥാനകം സ്വയം പൂർണ്ണവും, ലക്ഷ്യോന്മുഖമായി ഗമിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്നതുമായ കാര്യവ്യാപാരമാണെന്നതാണു് ഇതിൽനിന്നു ഗ്രഹിക്കേണ്ടതു്. ലക്ഷ്യത്തിലേക്കുള്ള ക്രിയാത്മകമായ ഗതിയാണു മുഖ്യം. നാടകത്തിൽ പാത്രങ്ങളെ നാമറിയുന്നതു്–'സ്വഭാവ'ത്തിന്റെ മാനസികമായ പ്രത്യക്ഷീകരണം നമ്മിലുണ്ടാകുന്നതു്–ആ പാത്രങ്ങളുടെ 'വചന'ങ്ങളിലും 'കാര്യ'ങ്ങളിലും തെളിഞ്ഞിരിക്കുന്ന പാത്രഗുണത്തിലൂടെയാണല്ലോ. വചനങ്ങളും കാര്യങ്ങളുമില്ലെന്നുവന്നാൽ, സംവാദവും ചേഷ്ടയും വേണ്ടെന്നുവെച്ചാൽ, പാത്രത്വവും സ്വഭാവപ്രകടനവും അജ്ഞാതമായിരിക്കയേ ഉള്ളു. നാട്യനിരൂപണത്തിൽ അരിസ്റ്റോട്ടലെസ് ആവിഷ്കരിച്ച ഈ സിദ്ധാന്തം മഹത്വമുള്ളതാണു്. നടന്മാരുടെ 'ഭാഷണ'ത്തേയും, കാര്യവ്യാപാരത്തേയും സർവ്വഥാ ആശ്രയിച്ചു മനസ്സിലാക്കുന്ന പാത്രത്വം കേവലം നാട്യസന്ദർഭത്തിലും, നാട്യകരണത്തിലും സംഭവിക്കുന്നവയാകുന്നു. "യാതൊന്നു വ്യക്തിയുടെ അഭിരുചിയും അരുചിയും പ്രദർശിപ്പിച്ചുകൊണ്ടു്, സാന്മാർഗ്ഗികമായ പ്രയോജനം വ്യക്തമാക്കുന്നുവോ അതാണു് ശീലം അല്ലെങ്കിൽ സ്വഭാവം. ഇതു സ്പഷ്ടമാക്കാൻ കെല്പില്ലാത്ത വക്തവ്യം ശീലത്തിന്റെ വ്യഞ്ജകമല്ല." "ദുഃഖാന്തനാടകം * * കാര്യത്തിന്റെ അനുകരണമാണു്. അതു് കർത്താക്കളുടെ അനുകരണം കൂടിയാണെങ്കിലും, ആ അനുകരണം കാര്യത്തെ ആശ്രയിച്ചാണു വടക്കുന്നതു്" എന്നു അരിസ്റ്റോട്ടലെസ് എഴുതുന്നുമുണ്ടു്.

---

1. കൂടുതൽ അറിവാൻ നോക്കുക: Nicomachean Ethics tr. Sir D. Ross. pt. I. 8, 1099ª– I, 8, 1098 ᵇ 8 ff. (മുകളിൽ കൊടുത്ത ദൃഷ്ടാന്തവും വിശദീകരണവും സ്വതന്ത്രമായ സാരസംഗ്രഹമാണു്).

2. സംഭവഘടന എന്ന (രണ്ടാംപുസ്തകത്തിലെ) പ്രകരണം.

നാട്യപ്രകരണത്തിൽ, സ്വഭാവചിത്രീകരണത്തിന്റെ കാര്യവ്യാപാരാധിഷ്ഠിതമായ അർത്ഥം മുൻനിറുത്തി പര്യാലോചിക്കുന്നതായാൽ, ഏതാദൃശമായ അനവച്ഛിന്നസ്വഭാവത്തിന്റെ സർവ്വാങ്ഗവിശിഷ്ടമായ സമാവേശം ഇല്ലാതെയും നാടകം സംഭാവ്യമാണെന്നു വ്യക്തമാകും. ഗ്രീക്കുഭാഷയിലും, ഇംഗ്ലീഷിലും പാത്രത്തേയും സ്വഭാവത്തേയും കുറിക്കുന്ന ശബ്ദം സമാനമാകകൊണ്ടു്, അരിസ്റ്റോട്ടലിസിന്റെ അർത്ഥം, വേണ്ടപോലെ, ഗ്രഹിക്കുവാൻ ചിലക്കു വിഷമമുണ്ടാവാം. 'എഥോസ്'' എന്ന ഗ്രീക്കുശബ്ദത്തിന്റെ ഇംഗ്ലീഷ് തർജ്ജമ 'കേരക്ടർ' എന്നാണല്ലോ. അതിനു സ്വഭാവമെന്നും പാത്രമെന്നും അർത്ഥമുണ്ടു്. പാത്രമില്ലാതെ നാടകം സംഭവിക്കയില്ലല്ലോ. അതിനാൽ 'എഥോസ്'' ഇല്ലാതെയും നാടകം സംഭവിക്കാമെന്ന സന്ദർഭത്തിനു്, "അരിസ്റ്റോട്ടലിസിന്റെ വിവേചനമനുസരിച്ച സ്വഭാവാവിഷ്കരണമില്ലാതെയും ദുഃഖാന്തനാടകമുണ്ടു്"എന്നേ അർത്ഥമുള്ളു. സ്വഭാവചിത്രീകരണത്തിനു പകരം 'സ്വഭാവാവിഷ്കരണ'മെന്ന ശബ്ദം മനഃപൂർവ്വം പ്രയോഗിച്ചതാണു് .'ആവിസ്'' എന്ന പദത്തിനർത്ഥം 'പ്രകാശ'മെന്നാകുന്നു. കരണമെന്നാൽ ചെയ്യുക. ആവിസ് + കരണം = പ്രകാശിപ്പിക്കുക, പ്രകടമാക്കുക, വെളിപ്പെടുത്തുക. നന്മയെ ലാക്കാക്കിയുള്ള പോക്കു്, ഔചിത്യം, അനുകാര്യത്തിനൊത്ത നില, സ്ഥിതിവിപര്യയം, ഏകരൂപ്യം, സംഭാവ്യത, യാഥാർത്ഥ്യത്തെക്കാൾ ഭവ്യതരമാക്കുക—ഇവയെല്ലാം സ്വഭാവത്തിന്റെ ആവിഷ്കരണത്തിനു് ആവശ്യമാകുന്നു. അതിനാൽ അവയെ സ്വഭാവശബ്ദംകൊണ്ടു നിർദ്ദേശിക്കയാണു് അരിസ്റ്റോട്ടലിസ് ചെയ്യുന്നതു്. അവയോ, അവയിലേതെങ്കിലുമോ ഇല്ലെന്നിരുന്നാലും, അതായതു് അത്തരം സ്വഭാവചിത്രണം ഇല്ലാതിരുന്നാലും, [ദുഃഖാന്ത]നാടകം സംഭാവ്യമാണു്.

സ്വഭാവവും വിചാരവും വേറെവേറെ തത്വങ്ങളാകുന്നു. സ്വഭാവം കാര്യവ്യാപാരത്തിലൂടെ ചരിതാർത്ഥമാകും പോലെ വിചാരം ഭാഷണത്തിൽ പ്രതിഫലിക്കുന്നു. പരിസ്ഥിതിക്കും ആവശ്യകതയ്ക്കും അനുകൂലമോ പ്രതികൂലമോ ആയ ഭാഷണം സഫലമാകണമെങ്കിൽ, അതു മണ്ഡനാത്മകമോ, ഖണ്ഡനാത്മകമോ, സംഗതമോ, തർക്കസിദ്ധമോ ആയിരുന്നേ തീരൂ. ഗ്രീക്കുനാടകങ്ങൾ ഗംഭീരമായ ദാർശനികതത്വങ്ങളേയും, രാജ്യതന്ത്രത്തേയും, മതവിശ്വാസത്തേയും, ആചാരങ്ങളേയും, നീതിയേയും മററും സംവാദത്തിൽ വിവേചിക്കാറുണ്ടു്. അതിനാൽ ആ വിഷയങ്ങളെ സംബന്ധിച്ച അറിവും, അതിനെക്കാൾ മുഖ്യമായി പ്രഭാഷണകലയിൽ വൈദഗ്ധ്യവും പാത്രങ്ങൾക്കു് ആവശ്യമാണു്. ഇതാണു് ബുദ്ധിതത്വം. ഭാരതീയരുടെ കാവ്യലക്ഷണഗ്രന്ഥങ്ങളിൽ ഇതിന്റെ പേരു് ഭാവതത്വമെന്നാണു്. ഭാവതത്വം രണ്ടുതരമുണ്ടു്. ഒന്നു് വസ്തുഗതം; മററതു്, ആത്മഗതം. പാത്രങ്ങളിലൂടെ അവരുടെ വിചാരങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കുകയാണു് വസ്തുഗതമായ ഭാവതത്വം. കവി തന്റെ കാവ്യംവഴി അതിന്റെ കഥാസംവിധാനം, സ്വഭാവാവി

ഷ്കരണം, വിചാരവിസ്താരം, ഭാവാഭിവ്യഞ്ജന, ദൃശ്യസംയോജന മുതലായ എല്ലാ അംഗങ്ങളിലൂടേയും സ്വവിചാരം വെളിപ്പെടുത്തുന്ന പ്രക്രിയ ആത്മഗതമായ ഭാവാവിഷ്കരണമാകുന്നു. അരിസ്റ്റോട്ടലെസ് വസ്തുഗതമായ ഭാവതത്ത്വത്തിനാണ് പ്രാധാന്യം നൽകുന്നത്.

ഇങ്ങനെ, നാടകത്തിൽ കഥാനകഘടന അല്ലെങ്കിൽ കാര്യവ്യാപാരം വഴി സംഭവങ്ങളുടെ പ്രദർശനം സർവ്വപ്രധാനമാണെന്നും, സ്വഭാവാവിഷ്കാരം കാര്യവ്യാപാരത്തെ ആശ്രയിക്കുന്നതിനാൽ താരതമ്യേന ഗൗണമാണെന്നും, സ്വഭാവം കാര്യവ്യാപാരത്തിൽനിന്ന് ആവിഷ്കൃതമാകേണമെന്നും, നാടകത്തിലെ പാത്രങ്ങളുടെ ഭാഷണത്തിൽ ബുദ്ധിതത്ത്വം ആവശ്യമാണെന്നും അരിസ്റ്റോട്ടലെസ് സ്ഥാപിക്കുന്നു. നാടകത്തിന്റെ സ്വരൂപവും സ്വഭാവവും സാദൃശ്യവും സജീവമായ അനുകരണമായിരിക്കണമെങ്കിൽ, അതിൽ ജീവഗുണമായ വിചാരംകൂടി ഉണ്ടാവണം. പക്ഷേ, വിചാരതത്ത്വം പാത്രഗതമായ ഭാഷണത്തിൽ നിഹിതമായിരിക്കും; അന്യത്ര സമഗ്രമായി വർത്തിക്കുന്നത് ചേഷ്ടിതം അഥവാ കാര്യവ്യാപാരമാണ്.

ഇനി, സ്വഭാവവും കാരുണികവ്യാപാരവും വിവേച്യമാണ്. ദുഃഖാന്തനാടകം വ്യക്തിയുടെ അനുകരണമല്ല, സംഭവങ്ങളുടെ അനുകരണമാണ്. അതിനാൽ ഇതുവരെ വിവരിച്ചുവന്നതുപോലെ, സ്വഭാവാവിഷ്കരണം കാര്യവ്യാപാരത്തിലൂടെ നടക്കുന്നുവെന്ന് ഓർത്തിരിക്കേണ്ടതാണ്. ആ കാര്യവ്യാപാരത്തിന്റെ സാധനമാണ് അഭിനേതാവ്. അഭിനയം കാര്യവ്യാപാരത്തിന്റെ രീതിയാകുന്നു. കഥാനകത്തിന്റെ വിന്യാസം പാത്രത്തെ സാധനമാക്കുന്നുവെങ്കിലും, ആ കഥാനകം പ്രദർശിപ്പിക്കുന്നത് രംഗമണ്ഡപത്തിൽനടക്കുന്ന കാര്യങ്ങൾവഴിയാണല്ലോ. അപ്പോഴല്ലേ അതു നാടകമാകുന്നുള്ളു? അതുകൊണ്ട്, നാടകത്തിന്റെ ലക്ഷണങ്ങളിൽ മുഖ്യമായ രൂപകത്വം കാര്യവ്യാപാരത്തിന്റെ ദൃശ്യത്വം മൂലമേ സിദ്ധിക്കൂ. അരിസ്റ്റോട്ടലെസിന്റെ വിവേചനമനുസരിച്ച്, വെറും പാത്രം സജീവമല്ല; പാത്രത്തെ സജീവമാക്കുന്നത് കാര്യവ്യാപാരമാണ്. ദർപ്പണത്തിൽ കാണുന്ന നിശ്ചലമായ പ്രതിബിംബം പോലെയോ, സിനിമയിൽ അനങ്ങാതെ നില്ക്കുന്ന ഛായാചിത്രം പോലെയോ മാത്രം വെറും പാത്രത്തെ കണക്കാക്കിയാൽ മതി. എന്നാൽ, എപ്പോഴും സചേഷ്ടമായി കാര്യവ്യാപാരത്തിൽ ഏർപ്പെട്ടിരിക്കുന്ന ഒരുവന്റെ ചലനമുള്ള പ്രതിബിംബം മുറയ്ക്ക് നിലക്കണ്ണാടിയിൽ കാണുംപോലെയോ, സംഭവബഹുലമായ കാര്യവ്യാപാരങ്ങളിൽ നിരന്തരം ഏർപ്പെട്ടും സ്ഥിതിഗതികൾക്കിണങ്ങുമാറ്, യുക്തിയുക്തം സംഭാഷണം നടത്തിയും ചലിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന സംഭാഷണയുക്തമായ ഛായാചിത്രം (ടോക്കി) പോലെയോ, രൂപകമായ നാട്യത്തെ പരിഗണിക്കയാണ് വേണ്ടത്. സചേഷ്ടരും ബുദ്ധിയുള്ളവരുമായ പാത്രങ്ങൾ (അഭിനേതാക്കൾ) കാര്യവ്യാപാരത്തിലൂടെ പ്രദർശിപ്പിക്കുന്ന ആദിമദ്ധ്യാന്തയുക്തമായ കഥാനകവും, അതിന്റെ അംഗങ്ങളും അരിസ്റ്റോട്ടലെ

ലെസിൻെറ പരിഭാഷയിൽ സ്വഭാവങ്ങളാണ്. അതിനു 'പാത്രഗതമായ സ്വഭാവ'[1]മെന്നു പേരിടാം. കാരുണികവ്യാപാരം (ട്രാജിക് ആക്ഷൻ) സ്വഭാവഗതമാണെന്നും, പാത്രാശ്രിതമല്ലെന്നും വ്യക്തമാക്കാനാണ് ഇത്രയും പ്രപഞ്ചിച്ചതു്. അതിപ്രധാനമായ ഈ പ്രക്രിയയിൽ 'പാത്ര'മെന്നതിൻെറ അർത്ഥം 'സ്വഭാവരൂപ' മെന്നാകുന്നു. സ്വഭാവം കാര്യവ്യാപാരമാണെന്നപോലെ, കാരുണികമായ സ്വഭാവരൂപവും കാര്യവ്യാപാരമാകുന്നു. രണ്ടാം പുസ്തകത്തിൽ, കാരുണികവ്യാപാരമെന്ന വകുപ്പിൽ, അരിസ്റ്റോട്ടലെസ് തൻെറ ഭാവം വ്യക്തമാക്കാൻ വേണ്ടി, പാത്രത്തിൻെറ അർത്ഥമെന്നവണ്ണം 'സ്വഭാവരൂപം' എന്ന ശബ്ദം പ്രയോഗിച്ചിട്ടുണ്ട്.

സ്വഭാവരൂപത്തിൻെറ അനിവാര്യമായ വിശേഷണം നാലാണ്: (1) സ്വഭാവരൂപങ്ങൾ നല്ലതായിരിക്കണം; ശുഭവും ശ്രേഷ്ഠവുമായിരിക്കണമെന്നർത്ഥം. (2) അവ ഉചിതവും (3) അനുരൂപ (= സദൃശ)വും (4) ഏകരൂപവുമായിരിക്കണം. കഥാനായകൻെറ ദുഃഖാന്തസ്വഭാവത്തിൽ ഈ നാലു വിശേഷങ്ങളും തീർച്ചയായും വേണ്ടതാണ്.

ദുഃഖാന്തനാടകം കാണുന്ന പ്രേക്ഷകസമാജം പൊതുവെ സമീകൃതമായ സദാചാരബോധവും, സദയശീലവുമുള്ളവരായിരിക്കുമെന്നതാണ് അരിസ്റ്റോട്ടലെസിൻെറ പ്രതീക്ഷ. അതുകൊണ്ടു്, ദുർവൃത്തരും ആചാരഭ്രഷ്ടരുമായ ഘൃണിതവ്യക്തികളോട് അത്തരം പ്രേക്ഷകർക്ക് അനുകമ്പയോ സഹാനുഭൂതിയോ കാണുകയില്ല; ശോകാനുഭവത്തിൽനിന്നുണ്ടാകുന്ന ഭാവോദ്രേകം ഒരുതരം അനുകമ്പയോ സഹാനുഭൂതിയോ ആണല്ലോ. പ്രാഥമികമായ ആ അനുകമ്പ അല്ലെങ്കിൽ സഹാനുഭൂതി ഉണർത്താതെ, കാരുണികരസാസ്വാദമെന്ന അന്തിമമായ ഉദ്ദേശ്യം നേടുവാൻ കഴിയുകയില്ല. ദുഷ്ടൻ സുഖത്തിൽനിന്നു് ദുഃഖത്തിലോട്ടു വീഴുന്നതുകണ്ടാൽ, അതു മാനവീയമായ മറെറന്തുഭാവമുണ്ടാക്കിയാലും, നമ്മിൽ കരുണ ഉണർത്തുവാൻ അസമർത്ഥമാണെന്ന് അരിസ്റ്റോട്ടലെസു പറയുന്നു. മിത്രങ്ങളോ ബന്ധുക്കളോ തമ്മിലുണ്ടാകുന്ന ദുഃഖദമായ സംഭവങ്ങൾക്ക് സർവ്വാധികം കരുണ ജനിപ്പിക്കുവാൻ കഴിയുമെന്ന്, കഥാനകഘടനയുടെ പ്രകരണത്തിൽ ചൂണ്ടിക്കാണിച്ചിട്ടുണ്ട്. സ്നേഹവും, അന്യോന്യബന്ധവും പാലിക്കുന്ന സ്വഭാവം, ശുഭത്തിൻെറ ലക്ഷണമാണെന്ന് അതിൽനിന്നു മനസ്സിലാക്കണം. ദുഃഖാന്തനാടകത്തിലെ സ്വഭാവരൂപമെല്ലാം ശുഭമായിരിക്കണമെന്നും, അതിൽ അശുഭരൂപമൊന്നും ഉൾപ്പെടുത്തരുതെന്നും, അരിസ്റ്റോട്ടലെസ് സിദ്ധാന്തിക്കുന്നതായിട്ടാണ് ചിലർ ഈ സന്ദർഭം വ്യാഖ്യാനിക്കുന്നതു്. ഒരെസ്റ്റേസിൽ മേനേലവുസിൻെറ പ്രവേശവും സ്ക്കില്ലായിൽ ഓദ്യുസ്സേവുസിൻെറ അശുഭമായ കാര്യവ്യാപാരവും, "അവ ആവശ്യകമോ പ്രയോജനപ്രദമോ അല്ലാതിരുന്ന നില

1. Character's Chnracter എന്നേ പറയാനാവൂ. ഈ വൈഷമ്യം ഗ്രീക്കുഭാഷയിലുമുണ്ടു്.

ഷ്ക്ക്”, അക്ഷമ്യമായ അപരാധമാണ്ടോയെന്നു പറയുന്നതിൽനിന്നു്, ചില നാടകങ്ങളിൽ അശുഭസ്വഭാവത്തിനും സ്ഥാനം ലഭിച്ചിട്ടുണ്ടെന്നു് ഊഹിക്കാം. നാടകത്തിന്റെ കാര്യവ്യാപാരം ശുഭമായിരിക്കണമെന്ന നിഷ്കർഷയ്ക്കത്ഥം, ശുഭമായ പരിണാമത്തിലെത്തുന്ന കാര്യവ്യാപാരം പരമാവശ്യമാണെന്നായിരിക്കാനിടയുണ്ടു്. മുഖ്യമായ ഈ കാര്യവ്യാപാരത്തിനു് പുഷ്ടിയും ഊക്കും കൊടുപ്പാൻ അശുഭസ്വഭാവങ്ങൾ ആവശ്യമാണെങ്കിൽ, അവയ്ക്കു നാടകത്തിൽ പ്രവേശം അനുവദിക്കാറുണ്ടതാണെന്നു്, 'കൊലേനെസിൽ ഓഎദിപ്പൂസ്' എന്ന നാടകത്തിലെ ക്രെഓൻ ദൃഷ്ടാന്തീകരിക്കുന്നുമുണ്ടു്. സർവ്വോത്കൃഷ്ടമായ ശുഭസ്വഭാവം ദുഃഖാന്തനാടകത്തിലെ നായകന്റെ രൂപത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നതിനു് അരിസ്റ്റോട്ടലെസ് അനുകൂലിയല്ല. അത്ര ഉത്തമനായ പുണ്യശാലി സുഖത്തിൽനിന്നു ദുഃഖത്തിൽ പതിച്ചു നശിക്കുന്ന ദൃശ്യം നമ്മിലുളവാക്കുന്ന ഭാവോദ്രേകം ഭയജനകമോ, കാരുണികമോ അല്ല—അതു സ്തംഭമാകുന്നു എന്നു് അരിസ്റ്റോട്ടലെസ് മറെറാരിടത്തു് വ്യക്തമാക്കുന്നു. അതിനാൽ ശുഭത്തിനു് ഗാംഭീര്യമെന്നോ, സാമാഗ്ലികമായ ശുഭത്തിന്റെ പ്രായോഗികരൂപമെന്നോ ആയിരിക്കാം ഗ്രന്ഥത്തിനു് അഭീഷ്ടമായ അത്ഥം.

ഔചിത്യമെന്നതിന്റെ ഗ്രീക്ക മൂലം 'ഊറിമെത്താൻതാ' എന്നാകുന്നു. അതു് ഒരു അകർമ്മകമായ കൃദന്തമായി, സ്വതന്ത്രരൂപത്തിൽ, പ്രയുക്തമാണു്. ഉചിതമെന്നതിനു യുക്തമെന്നാണല്ലോ അത്ഥം. ഏതിനോടു യുക്തം? ഏതിനോടു യോജിച്ചതു്?—എന്ന പ്രശ്നത്തിനു് അവകാശമുണ്ടാകുമാറാണു് ഗ്രന്ഥത്തിൽ മൂലശബ്ദം പ്രയോഗിച്ചിരിക്കുന്നതു്. അതിനാൽ നാരീസ്വഭാവത്തെപ്പററി പറയുമ്പോൾ, നാടകത്തിലെ നാരീപാത്രമെന്ന അത്ഥം സ്വീകരിച്ചുകൂടാ. സ്ത്രീസ്വഭാവമുള്ള പുരുഷപാത്രവും, പുരുഷസ്വഭാവമുള്ള സ്ത്രീപാത്രവും കവിക്കുസൃഷ്ടിക്കാൻ കഴിയും. അർവ്വാചീനമനഃശാസ്ത്രത്തിൽ ഗവേഷണംചെയ്യുന്നവർ പറയുന്നതു് പുരുഷനിൽ സ്ത്രീസ്വഭാവവും, സ്ത്രീയിൽ പുരുഷസ്വഭാവവും പ്രസുപ്തമായി കിടപ്പുണ്ടെന്നാണല്ലോ. നാരീസ്വഭാവമെന്നും, നരസ്വഭാവമെന്നും, രണ്ടായി സ്വഭാവങ്ങളെ തരംതിരിക്കുന്നതു ന്യായമല്ലെങ്കിലും, ചില അത്ഥത്തിൽ അതു് ആവശ്യമാണു്. താണ്ഡവഗീതകാരനായ തിമൊഥെഉസ് രചിച്ച സ്ഖ്യല്ലായിൽ, ഒദ്യസ്സെഉസിന്റെ വിലാപം നരസ്വഭാവമല്ല. തിമൊഥെഉസ് മറെറവിടേയാ ഒദ്യസ്സെഉസിനെ നരസ്വഭാവിയായി ചിത്രീകരിച്ചിട്ടുള്ളതു് അരിസ്റ്റോട്ടലെസ് കണ്ടിരിക്കാം. ആ നിലയ്ക്കു്, അയാളുടെ വിലാപം അയാളുടെ സ്വഭാവത്തിനൊത്തതല്ലെന്നു വന്നുകൂടുന്നു. ഏതാനും പ്രവണതകളെ നരസ്വഭാവമായും, മറേറതാനും പ്രവണതകളെ നാരീസ്വഭാവമായും വിഭജിച്ചു നിവൃത്തിക്കൊണ്ടു്, ഓരോ വിഭാഗത്തിനും ഓരോ പദവി നിർദ്ദേശിക്കുകയാണു് അരിസ്റ്റോട്ടലെസു ചെയ്യുന്നതു്. ദുഃഖാന്തനാടകത്തിലെ

പുരുഷപാത്രം നാരീസ്വഭാവം പ്രദർശിപ്പിച്ചാൽ അയാൾക്കു പദച്യുതി ഭവിക്കും. ആ നിയമം വിപരീതതോതന നാരീപാത്രത്തിന്റെ വിഷയത്തിലും ചരിതാർത്ഥമാകും. ഇപ്പറഞ്ഞ പദവിനിർദ്ദേശം സാമൂദായികസ്ഥിതിയുടെ പ്രതീകമാണ്. സ്ത്രീയും, അടിമയും താണപദവിയിലെ പാത്രങ്ങളാണെന്ന് അരിസ്റ്റോതേലെസ് പറയുന്നുമുണ്ട്. എങ്കിലും, അവരുടെ സ്വഭാവം അശുഭമായേ തീരൂ എന്നില്ലെന്നുകൂടി അദ്ദേഹം വ്യക്തമാക്കുന്നു. സ്വഭാവത്തിന്റെ സോപാനരീതിയും, ഗ്രീക്കു സമുദായ (രാഷ്ട്ര)ത്തിന്റെ സോപാനഘടനയും നാടകത്തിൽ പ്രകടമാകുന്ന അനുകരണരൂപമാകുന്നു. ഇതാണ് ഉചിതശബ്ദത്തിന്റെ താത്പര്യം.

അനുരൂപത (സാദൃശ്യം)[1] എന്നതാണ് മൂന്നാമത്തെ വിശേഷണം. എന്തിനു സദൃശം? എന്തിനോടുള്ള അനുരൂപത? സൂത്രകാരന്മാരെപോലെ അരിസ്റ്റോതേലെസ് ഇവിടെ മൗനമവലംബിക്കുന്നു. മൂലവസ്തുവായ അനുകാര്യത്തിനോ, ഇതിവൃത്തത്തിനോ, പുരാണകഥയ്ക്കോ അനുരൂപമായ, എന്ന വ്യാഖ്യാനം കവിയുടെ സർഗ്ഗജനശീലത്തിനു വിരുദ്ധമായിരും. മൂലവസ്തുവിനു അനുരൂപമായ, സദൃശമായ, നിർമ്മാണം കവിയുടേയും ചിത്രകാരന്റേയും ജോലി അല്ലെന്ന് അരിസ്റ്റോതേലെസ് ഉറപ്പിച്ചു പറഞ്ഞിട്ടുണ്ടല്ലോ. യഥാർത്ഥജീവിതത്തിൽനിന്നു താണതരം സ്വഭാവചിത്രീകരണം പ്രഹസനകാരന്റെ ജോലിയാണ്. ദുഃഖാന്തനാടകത്തിലെ പാത്രങ്ങൾ നമ്മെപ്പോലെയോ, അല്ലെങ്കിൽ നമ്മെക്കാൾ ഉത്തമരോ, അധമരോ ആയിരിക്കുമെന്നുപറഞ്ഞിട്ട്, അവസാനം അവർ "ഇന്നത്തെ മനുഷ്യരെക്കാൾ ഉത്തമരായിരിക്കു"മെന്നുകൂടി ചേർക്കുന്നു. അങ്ങനെയുള്ള സ്വഭാവാവിഷ്കരണം സാധിക്കുന്ന കവി, അതിന് അനുരൂപമായ കാര്യവ്യാപാരം കഥാനകഘടനയിലൂടെ നിർവ്വഹിക്കയും ചെയ്യണം. സാദൃശ്യമെന്ന വിശേഷണം യഥാർത്ഥവാദി (റീയലിസ്റ്റ്)കളുടെ സിദ്ധാന്തത്തെ പോഷിപ്പിക്കുന്നുവെന്ന അനുമാനം അരിസ്റ്റോതേലെസിന്റെ സിദ്ധാന്തത്തിനു ചേരുന്നതല്ല.

ഏകരൂപതയെന്ന വിശേഷണംകൊണ്ട് സ്വഭാവത്തിന്റെ വികാസം വിരുദ്ധതയില്ലാത്തതായ നിയമത്തിനു വഴങ്ങുന്നതായിരിക്കണമെന്ന ഭാവം ദ്യോതിപ്പിക്കുന്നു. സ്വഭാവത്തിന്റെ ഗതി അനേകരൂപമാവാം. പക്ഷേ, അവ അപ്പഴപ്പോൾ ഉണ്ടാകുന്ന, ക്ഷണികമെന്നോ ആനുഷംഗികമെന്നോ പറയേണ്ടുന്ന, അന്യോന്യവിരുദ്ധമായ വികാരോദ്വേഗങ്ങൾ മാത്രമാണ്.[2] ആ അനേകരൂപത തന്നെയും ഏകരൂപതയിൽ

---

1. ത്രിതോൻ ദേ തോ ഹോ മോഇഓൻ (= തൃതീയം സദൃശതയുണ്ടോ) എന്ന മൂലം.

2. Thomas Twing: Aristotl's Treatise on Poetry (note on P.332

ഒതുങ്ങുന്നതായിരിക്കും. നിരന്ന ഏകരൂപതയോ, വൈചിത്ര്യശൂന്യതയോ[1] അരിസ്റ്റോട്ടലെസ് വിധിക്കുന്നില്ല.

ദുഃഖാന്തനാടകത്തിലെ നായകൻ സർവ്വഗുണസമ്പന്നനും, സർവ്വദോഷരഹിതനുമായ ഉത്തമനായിരുന്നാൽ, അയാൾ ഏല്ക്കാനിടവരുന്ന ദുർഭാഗ്യത്തിന്റെ ആഘാതങ്ങൾ നമ്മുടെ ന്യായബോധത്തേയും ധാർമ്മികഭാവനയേയും ഹനിക്കുമെന്നും, അതുകൊണ്ടു്, അയാൾ ഉത്തമനെ അപേക്ഷിച്ചു് താണവനായിരിക്കണമെന്നും അരിസ്റ്റോട്ടലെസ് പറയുന്നു. ആ താഴ്ച എന്താണെന്നു നിർദ്ദേശിച്ചിട്ടില്ല. ഉത്തമതയ്ക്കും അധമതയ്ക്കും ഇടയ്ക്കുള്ള നിലയെന്നു സൂചനയേ കാണാനുള്ളു. അയാൾക്കുണ്ടാകുന്ന ദുഃഖം ഏതെങ്കിലും പാപത്തിന്റേയോ; അധമതയുടേയോ ഫലമാണെന്നു വരരുതെന്നും, അതു എന്തെങ്കിലും തെററു പററിയതിനാലുണ്ടായതാണെന്നേ വരാവൂ എന്നും, കാരുണികവ്യാപാരമെന്ന പ്രകരണത്തിൽ, വിധിക്കുന്നു. ഈ തെററെന്താണെന്നതിനെപ്പററി നിരൂപകന്മാരുടെ ഇടയ്ക്കു വലിയ വാദകോലാഹലം നടന്നിട്ടുണ്ടു്. മൂലത്തിൽ 'ഹമർതിഅ' എന്ന ശബ്ദമാണു പ്രയോഗിച്ചിരിക്കുന്നതു്. ചുററുപാടുകളെപ്പററി വേണ്ടത്ര അറിവില്ലാത്തതിനാലുണ്ടാകുന്ന തെററെന്നും, നിർണ്ണയസംബന്ധമായ തെററെന്നും, അറിവോടെയും, എന്നാൽ അവധാനപൂർവ്വം ഗുണദോഷവിചിന്തനം ചെയ്യാതെയും, താത്കാലികമായ വികാരാവേശം നിമിത്തം, ചെയ്തുപോകുന്ന തെററെന്നും, പലതരത്തിൽ, ആ ശബ്ദം വ്യാഖ്യാനിച്ചിട്ടുണ്ടു്.[2] "തന്റെ തികഞ്ഞ ദുർഗ്ഗുണമോ, പാപമോ കൊണ്ടല്ല, ഏതെങ്കിലും വലിയ തെററോ, ദുർബ്ബലതയോ മൂലമാണു്" അയാൾ ദുർഭാഗ്യത്തിൽ കുടുങ്ങുന്നതെന്ന സന്ദർഭം ശ്രദ്ധിച്ചു പരിശോധിക്കുക. വലിയതെററ് (മേഗ്ഗൗഅൽൻ ഹമർതിഅ) എന്ന പ്രയോഗത്തിൽ കാണുന്ന വലിയ (മേഗ്ഗൗഅൽൻ) എന്ന വിശേഷണം മാനസികഗുണത്തിനോ, ആചാരദൂഷ്യത്തിനോ ചേരുന്ന പദമല്ല.[3] അതിനാൽ, 'ഹമർതിഅ' മാനസികമായ അവസ്ഥയാണെന്നു പറകവയ്യാ. അരിസ്റ്റോട്ടലെസിന്റെ ആചാരശാസ്ത്രത്തിൽ രണ്ടുതരം കർമ്മങ്ങളെപ്പററി പറയുന്നു. അജ്ഞാനവശാത് ചെയ്യുന്ന കർമ്മം തെററാകുന്നതു്, കർത്താ പ്രതീക്ഷിച്ചതിനു വിപരീതമായ കാര്യമോ, ആയുധമോ (ഉപകരണമോ), ഫലമോ ഉണ്ടാകുമ്പോളാണു്.[4] വസ്തുതയെ സംബന്ധിച്ച അജ്ഞാനം നിമിത്തം ചെയ്യുന്ന കാര്യം ഐച്ഛികമല്ല.[3] രാജാ ഒഇദിപ്പൂസിലെ 'തെററു' ഇത്തരത്തിലാണു്. പാപിയെ (ദൈത്യനെ) കണ്ടു

1. ഹോമലോസ് അനോമലോസ് (=ഏകരൂപമായ വിധിവിഹീനത) എന്നു മൂലം.
2. L. J. Potts: Aristotl's Theory of Poetry and Fiction p 295-97
3. Butcher: Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art p. 319 Note 3.
4. Aristotle; Nicomachean Ethics Book V ch. viii, Book III ch i.
5. Ibid Book III ch. i.

പിടിക്കയും, ഥേബെസിനെ ദുരിതത്തിൽ നിന്നു മോചിപ്പിക്കയും ചെയ്യണമെന്നുള്ള നല്ല ഉദ്ദേശ്യത്തോടെ ഒഇദിപ്പൂസ്, ഇച്ഛാപൂർവ്വം, മുഴുവൻ കാര്യപരമ്പരയിലുമേർപ്പെടുന്നു. എന്നാൽ അപ്പോൾ താൻ തന്റെ പിതാവിനെ വധിച്ചു എന്ന വസ്തുത, അയാൾ അറിയുന്നേ ഇല്ല. ഈ വാസ്തവത്തിന്റെ അഭിജ്ഞാനം അയാളുടെ പ്രതീക്ഷയ്ക്കു നേരെ വിപരീതമായ ഫലമാണുണ്ടാക്കിയതു്. ഇവിടെ ഒഇദിപ്പൂസിന്റെ മാനസികമായ അപൂർണ്ണതയോ ധാർമ്മികമായ അധഃപതനമോ അല്ല അയാളുടെ ദുർഭാഗ്യഹേതു. ഒഇദിപ്പൂസിന്റെ ഈ അവസ്ഥ 'ഹമർതിആ'യ്ക്കു ചേരുന്ന ദൃഷ്ടാന്തമാണു്. 'പരിസ്ഥിതിയേയോ, പ്രധാനമായവസ്തുതയേയോസംബന്ധിച്ച അജ്ഞാന'മെന്ന അർത്ഥത്തിൽ ആശബ്ദം പ്രയുക്തമാണെന്നു ഈ സന്ദർഭം വ്യക്തമാക്കുന്നു. ഇവിടെ കൊടുത്ത അർത്ഥം വിദ്വാന്മാർക്കു സമ്മതവുമാണു്.[1] അരിസ്റ്റോതേലെസിന്റെ ഈ ഭാവത്തിനു് അഭിജ്ഞാനവുമായി അഭേദ്യമായ ബന്ധമുണ്ടെന്നു എനിക്കു തോന്നുന്നു.

അഭിജ്ഞാനത്തിന്റെ വിപരീതമായ അവസ്ഥയാണു് സ്ഥിതിവിപര്യാസം. 'പെരിപെതിആ' എന്നാണു മൂലശബ്ദം. 'പിപ്തേഇൻ' ശബ്ദത്തിന്റെ ധാതു വീഴുക എന്ന അർത്ഥമുള്ള 'പെത' (സംസ്കൃതം-പത്) ആണു്. അപ്പോൾ 'പെരിപെതീആ' എന്നതിന്റെ ധാത്വർത്ഥം 'സ്വസ്ഥാനം വിട്ടു് വീഴുക' എന്നാണല്ലോ. ജടിലവും സരളവുമായ കഥാനകങ്ങൾ വിവേചിക്കുന്നിടത്തു്, സ്ഥിതിവിപര്യവും, അഭിജ്ഞാനവും ഇല്ലാതെ, ഭാഗ്യപരിവർത്തനം നടക്കുന്ന കഥാനകം സരളമാണെന്നു പറയുന്നു. സ്ഥിതിപര്യയമില്ലാതെയും, ഭാഗ്യപരിവർത്തനം നടക്കാമെന്നു ഇതിൽ നിന്നു സിദ്ധിക്കുന്നു. അതുകൊണ്ടു്, ദുഃഖാന്തനാടകത്തിലെ ഭാഗ്യപരിവർത്തനത്തെ ആശ്രയിച്ചു്, സ്ഥിതിവിപര്യയം വ്യാഖ്യാനിക്കാവുന്നതല്ല. നാടകത്തിലെ സ്ഥിതി രണ്ടാണു്. പാത്രഗതവും, പ്രേക്ഷകഗതവും. പാത്രഗതത്തിന്റെ ആശ്രയം സ്വഭാവവും, പ്രേക്ഷകഗതത്തിന്റേതു് കാര്യവ്യാപാരത്തിന്റെ പ്രദർശനവുമാണു്. പാത്രഗതംസങ്കല്പവിപര്യാസമാകുന്നു;മററതു് കഥാനകത്തിന്റെ മുഴുവൻ ഘടനയിലും വരുന്ന കാര്യവ്യാപാരവിപര്യാസം. കാര്യവ്യാപാരത്തിലുണ്ടാകുന്ന പരിവർത്തനമാണു സ്ഥിതിവിപര്യയമെന്നും, അതു് എപ്പോഴും ആവശ്യകതയുടേയും സംഭാവ്യതയുടേയും നിയമങ്ങൾക്കു വിധേയമായിരിക്കയേ ഉള്ളു എന്നും, അരിസ്റ്റോതേലെസ് വിശദീകരിക്കുന്നുമുണ്ടു്. എന്നാൽ, സ്ഥിതിവിപര്യയം നായകനെ സംബന്ധിച്ചേ സംഭവിക്കൂ എന്നു പറഞ്ഞിട്ടില്ല; എങ്കിലും നായകനും മററു പാത്രങ്ങളും, അപ്രത്യാശിതമായ വിപര്യാസത്തിൽ കുടുങ്ങുന്നു എന്ന നില, നല്ല ദുഃഖാന്തനാടകത്തിൽ അരിസ്റ്റോതേലെസ് പ്രതീക്ഷിച്ചിരുന്നുവെന്നു തീർച്ച

---

1. Bywater Text and Translation. Poetics P. 215 Rostagni Aristotele, Poetica Introduzione, Testo e Commento, 1945. PP 71

യാണ്. പക്ഷെ, ,രാജാ ഒഇദിപ്പസി'ൽ പോലും വിപര്യാസത്തിനു വിധേയമല്ലാത്ത പാത്രമുണ്ടെന്നു മറന്നുപോകരുതു്. ഒഇദിപ്പസ്' അപരാധിയാണെന്ന് ആരംഭംമുതല്ക്കുതന്നെ 'തെയ്രെസിആസ്സു്' അറിയാമായിരുന്നു.

മുഖ്യമായ കാര്യവ്യാപാരത്തിനിടയ്ക്കു്, നായകനല്ലാത്ത മറെറതെങ്കിലും പാത്രത്തെ സംബന്ധിച്ച സ്ഥിതിവിപര്യയവുമുണ്ടാകാം. സൗകര്യാത്ഥം, അപ്രധാനവിപര്യാസമെന്ന് അതിനു പേരുകൊടുക്കാം. 'കൊളോണസിൽ ഒഇദിപ്പസ്'' എന്ന നാടകത്തിൽ, പിതാവിന്റെ ആശീർവാദം വാങ്ങാമെന്ന ആശയോടെ പോളൃനികേസ് വരുന്നു; കിട്ടുന്നതു ശാപമാണ്. അയാൾ, അപ്പോൾ, കൈക്കൊണ്ട നേരായ വഴി ഉളവാക്കിയ ഫലം പ്രത്യാശിതമല്ലെന്നു സ്പഷ്ടമാണല്ലോ. അരിസ്റ്റോതേലേസ് സ്വയം, ഒഇദിപ്പസിന്റെ കഥയിൽ, സന്ദേശവാഹകന്റെ അപ്രധാന വിപര്യാസം ഉദാഹരിക്കുന്നുണ്ടു്. ദൂതൻ ഒഇദിപ്പസിനെ സന്തോഷിപ്പിക്കുവാനായിച്ചെയ്ത ഭാഷണം അയാളുടെ(ദൂതന്റെ) പ്രത്യാശയ്ക്കു വിപരീതമായ ഫലമാണുണ്ടാക്കിയതു്.

സ്ഥിതിവിപര്യയമെന്ന ഭാവം 'വേറൊരാൾക്കുവേണ്ടി കുഴിച്ച കുഴിയിൽ താൻ സ്വയം വീഴുന്ന' തെന്നതാണ്. കർത്താവിനു തോന്നും പോലെയും, യഥാർത്ഥത്തിലുള്ളപോലെയും, രണ്ടുതരത്തിൽ ഒരേ സമയം, സിദ്ധിക്കുന്ന കാര്യവ്യാപാരമാണതു്. അതിനാൽ അതിന്റെ പോക്ക് രണ്ടു പ്രകാരം നടക്കേണ്ടിയിരിക്കുന്നു. എന്തുകൊണ്ടെന്നാൽ, നല്ല ഉദ്ദേശത്തോടും, അതു സാധിപ്പാൻ പ്രയോഗിച്ച ശരിയായ ഉപായത്തോടും, വിപത്തിന്റെ രൂപം ചേർത്തിണക്കി അവതരിപ്പിക്കേണ്ടി വരുന്നു[1]

ജ്ഞാനമായി മാറുന്ന അജ്ഞാനമാണ് അഭിജ്ഞാനം. 'അനഗ്നോരിസിസ്'' എന്നാതാണ് മൂലത്തിലെ ശബ്ദം. അജ്ഞാതമായ എതെങ്കിലും തത്ത്വത്തിന്റെ പെട്ടെന്നുള്ള പ്രകടീകരണംമൂലം കാര്യവ്യാപാരത്തിന്റെ ഗതിയിൽ മാററം വരുന്ന സ്ഥിതിയെന്നാണതിന്റെ നിഷ്കൃഷ്ടമായ അർത്ഥം. പലതരം അഭിജ്ഞാനങ്ങളുണ്ടു്. സ്ഥിതിവിപര്യയം ചേന്നതു്, ചിഹ്നങ്ങൾവഴി ഉണ്ടാകുന്നതു്, സ്മരണയിൽ നിന്നു വരുന്നതു്, തക്കവിതക്കജന്യം, കവിയുടെ ഇഷ്ടംപോലെ ചേത്തതു്, മിശ്രിതം, സ്വാഭാവികം—ഇങ്ങനെ അനേകം അഭിജ്ഞാനങ്ങളുണ്ടാവാം. വസ്തുവിന്റേയും വ്യക്തിയുടേയും അഭിജ്ഞാനം സാധാരണ സംഭവിക്കാമെങ്കിലും, ഇവയിൽ വ്യക്തിയുടേതാണു സ്വാഭാവികം. കാര്യവ്യാപാരത്തിന്റെ കർത്താവും, ഭോക്താവും വ്യക്തിയാണല്ലോ. അതിനാൽ, കുതൂഹലമായ പരിവത്തനമുണ്ടാക്കുവാനുള്ള കെല്പ് വ്യക്തിയിലാണുള്ളതു്. എങ്കിലും, അരിസ്റ്റോതേലെസിന്റെ

---

1 വിപര്യാസത്തിന്റെ വിശദചർച്ചക്കു നോക്കുക—
Aristotle- Rhetoric II. 5.

പരിഭാഷ അനുസരിച്ചു്, അജ്ഞാതമായിരുന്ന സാഹചര്യങ്ങളേയും, മുഴുവൻ കാര്യങ്ങളേയും ബന്ധിക്കുന്ന സ്ഥിതികളിലെല്ലാം അഭിജ്ഞാനം ചരിതാർത്ഥമാക്കാവുന്നതാണു്. എന്നാൽ അവയുടെ വിവേചനം ഗ്രന്ഥത്തിൽ കാണുന്നില്ല.

ഭാഗ്യപരിവർത്തനം, സ്ഥിതിവിപര്യയം, അഭിജ്ഞാനം, ഇമ്മൂന്നും ദുഃഖാന്തനാടകത്തിൻെറ വിന്യാസത്തിൽ എങ്ങനെ നെയ്തുകയററിയിരിക്കുന്നുവെന്നു് ഇപ്പോൾ വ്യക്തമായല്ലോ. ഭാഗ്യപരിവർത്തനത്തിൻെറ അർത്ഥം വാസ്തവത്തിൽ അഭിജ്ഞാനരാഹിത്യമെന്നാണു്. അതായതു് അജ്ഞാനം മൂലം—പ്രമാദം നിമിത്തം—പററിയ തെററാണു് അഭിജ്ഞാനരാഹിത്യം. ശരിയോ തെററോ എന്നറിയാതെ, ശരിയാണെന്ന ധാരണയോടെ, എന്തെങ്കിലും ചെയ്തതിൻെറഫലമായി വന്നുകൂടിയ ദുഃഖാനുഭവമെന്നതാണു് ഭാഗ്യപരിവർത്തനത്തിൻെറ അർത്ഥം. മററു പാത്രങ്ങളുടെ കാര്യങ്ങൾ മൂലമോ, പരിതഃസ്ഥിതിയുടെ അനിവാര്യത കൊണ്ടോ, ഉണ്ടാകുന്ന വ്യത്യയമാണു് സ്ഥിതിവിപര്യയം. തെററിൽ ഏർപ്പെട്ടുവെന്നോ, സംഭവങ്ങൾ മുഴുവൻ തെററായിരുന്നുവെന്നോ അറിയുകയും, അതിൻെറ പരിണാമമായി അപ്രതീക്ഷിതവും രൂക്ഷവുമായ ദുഃഖമുണ്ടാകുകയും ചെയ്യുന്ന അപ്രതീക്ഷിതമായ ബോധോദയം അഭിജ്ഞാനമാകുന്നു[1]

വിരേചനവും കാരുണികാനന്ദവും

കാവ്യനാടകങ്ങൾ മനുഷ്യൻെറ ദുർവൃത്തികളെ ഉദ്ദീപിപ്പിക്കുന്നുണ്ടെന്നും, അദ്ധ്യേതാക്കളുടെ മനോവികാരങ്ങളെ ദുഷിപ്പിക്കുകയും, ചീത്തവഴിയിലേക്കു തള്ളിവിടുകയും ചെയ്യുമെന്നുമുള്ള ആക്ഷേപത്തിനു്, അരിസ്റ്റോട്ടലെസ് നൽകുന്ന സമാധാനം, അവ "കരുണയുടേയും ഭയത്തിൻേറയും ഉദ്രേകം വഴി അത്തരം മനോവികാരങ്ങളുടെ രേചനം" സാധിക്കുന്നുവെന്നാണു്. മനോവികാരത്തെ പററി പ്ലേതോൻ പറയുന്ന സിദ്ധാന്തം സ്വീകരിപ്പാൻ അരിസ്റ്റോട്ടലെസ് തയാറല്ല. വികാരങ്ങളെല്ലാം തന്നെ ദുഷ്ടങ്ങളാണെന്നും, അവയെ ഉദ്ദീപിപ്പിക്കുന്നതുകൊണ്ടു്, മനുഷ്യൻെറ യഥാർത്ഥജീവിതത്തിൽ, അവ അമിതമായ്വരുമെന്നും പ്ലേതോൻ കരുതുന്നു. വികാരമൊന്നും തന്നെ സ്വയമേവ ശിഷ്ടമോ ദുഷ്ടമോ അല്ലെന്നും, അവയുടെ വിരേചനം നിമിത്തം അവ ജീവിതത്തിൽ പ്രയോജനപ്പെടുമെന്നും, അതിനാൽ കാവ്യനാടകങ്ങൾ ജീവിതത്തിനു് ഉപകാരകമാണു്, അപകാരകമല്ല എന്നും അരിസ്റ്റോട്ടലെസ് സമാധാനം നൽകുന്നു. വിരേചനത്തെ സംബന്ധിച്ചു്, ഈ ഖണ്ഡികയിൽ ഉദ്ധരിച്ച വാക്യമല്ലാതെ, ഗ്രന്ഥത്തിൽ വേറെ പ്രസംഗം കാണുന്നില്ല. പക്ഷെ, ആ ഭാഗം ലോപി

---

1. ഈ വിഷയത്തെപ്പററി പൂർണ്ണമായ വിവേചനത്തിനു നോക്കുക: F. L. Lucas; Tragedy in relation to Atistotle's Poetics p. 91-105

ച്ചിരിക്കാം. അതുകൊണ്ട്, തുല്യസന്ദർഭം അരിസ്റ്റോട്ടിലിന്റെ മററു രചനകളിൽ അന്വേഷിക്കേണ്ടതായിരിക്കുന്നു.

രാജനീതി ശാസ്ത്രത്തിൽ (viii 7) അദ്ദേഹം ഇങ്ങനെ എഴുതുന്നു– " x x സംഗീതം വെറും ഒരു ഉദ്ദേശ്യം നേടാൻ വേണ്ടിയല്ല, അനേകം ഉദ്ദേശ്യങ്ങൾ കൈവരുത്തുവാൻ വേണ്ടിയാണ്, അഭ്യസിക്കേണ്ടതു്. അതായതു്, (1) വിദ്യാനുശീലനത്തിനും (2) വിരേചനാത്മകമായ ലാഭത്തിനും വേണ്ടിയും [വിരേചനശബ്ദം, നിർവ്വചിക്കാതെയാണ്, ഇവിടെ പ്രയോഗിക്കുന്നതു്. എന്നാൽ ഭാവിയിൽ ആ ശബ്ദം കാവ്യപ്രകരണത്തിൽ പ്രയോഗിക്കുമ്പോൾ അവിടെ വ്യക്തമായി വ്യാഖ്യാനിക്കാം][1] (3) മനഃസംസ്കാരത്തിനായും [അതിനോടുകൂടി മനോരഞ്ജനവും ശ്രമപരിഹാരവും ചെയ്യാവുന്നതാണ്.] അഭ്യസിക്കണം.[2] അതിനാൽ എല്ലാ സംഗീതപദ്ധതികളുടേയും[3] പ്രയോഗം അഭീഷ്ടമാണെന്നു എന്റെ കഥനത്തിൽനിന്നു സ്പഷ്ടമാണല്ലോ വിദ്യാനുശാസനത്തിന്റെ ഉദ്ദേശ്യം സിദ്ധിക്കുന്നതിന് അത്യധികം സദാചാരപ്രധാനമായ സംഗീതം പ്രയോഗിക്കണം. മററുള്ളവരുടെ സംഗീതം ശ്രവിക്കാൻ സന്ദർഭമുണ്ടെങ്കിൽ കാര്യോത്തേജകവും സ്ഫൂർത്തിപ്രദവുമായ പദ്ധതിയിലെ സംഗീതം[4] സ്വീകരിക്കാവുന്നവയാണ്. കുറെ മനുഷ്യരുടെ ആത്മാവിൽ പ്രബലമായി അലതല്ലിക്കുന്ന ഏതു് ആവേശത്തിനും എല്ലാവരുടേയും ആത്മാവിനെ ആവേശപൂർണ്ണമാക്കിമാററാൻ കഴിയും. ഒരാളെന്നും, മറെറാരാളെന്നുമുള്ള നിലയിൽ, അതിന്റെ പ്രഭാവത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം, കുറഞ്ഞോ, ഏറിയോ അന്തരമുണ്ടാവാം. കരുണയും ഭീതിയും, ഉത്സാഹവും ഇത്തരം ആവേശങ്ങളാണ്. ഇതുപോലെ, ഉത്തേജനം (= ഉത്സാഹം) കൊണ്ടു് ആവരണം ചെയ്യാവുന്ന നില ചിലരെ സംബന്ധിച്ചു് കൂടുതൽ സംഭവമാകുന്നു. ധാർമ്മികഗീതങ്ങൾ കേൾക്കുന്ന വ്യക്തി, തദ്വാരാ പ്രഭാവിതനായിട്ടു്, അയാളുടെ ആത്മാവു് ധാർമ്മികമായ ആവേശത്തിൽ മുങ്ങിയും പൊങ്ങിയും, ഏതോ മരുന്നു സേവിച്ചതിനാലോ, ഒരുതരം രേചനം കഴിഞ്ഞതിനാലോ എന്നപോലെ, ശാന്തവും പ്രകൃതിസ്ഥ (സ്വാസ്ഥ്യം) വുമായി സുഖിക്കുന്നു. കരുണയോ, ഭയമോ ആയ ആവേശങ്ങൾക്കു വശീഭൂതരാകയോ, അല്ലെങ്കിൽ, മറേറതെങ്കിലും ഭാവങ്ങൾക്കു കീഴ്പ്പെടുകയോ ചെയ്ത വ്യക്തികളിൽ ഇപ്രകാരമുള്ള പ്രഭാവം അനിവാര്യതയാ പതിയുന്നു. വാസ്തവത്തിൽ, ചിലർ എത്രകണ്ടു് ആ ഭാവങ്ങൾക്കു കീഴ്പ്പെടുന്നുവോ,

---

1. എന്നാൽ 'കാവ്യകലയെപററി'യിൽ ആ വിശദവ്യാഖ്യാനം കാണുന്നില്ല!
2. രാജനീതിശാസ്ത്രം V ന്റെ തുടക്കത്തിൽ കൊടുക്കുന്ന പ്രയോജനമല്ല ഇതു്.
3. നാട്യമണ്ഡപത്തിൽ നടക്കുന്ന ഗാനപദ്ധതിയും ഉൾപ്പെടും.
4. ദുഃഖാന്തനാടകത്തിലേതെന്നു ധ്വനി.

അതുകണ്ടു മററു വ്യക്തികളിലും അതേ പ്രഭാവം പതിയും. പരിണാമത്തിൽ (സമുചിതമായ സംഗീതത്തിൻെറ പ്രഭാവംനിമിത്തം) എല്ലാവരും ശോധന (വിരേചനക്രിയ) യുടെ പ്രഭാവമനുഭവിക്കയും, ആവേഗങ്ങളുടെ ഉപശമനത്തിൽനിന്നു കിട്ടുന്ന ആനന്ദം കൈവരുത്തുകയും ചെയ്യുന്നു. ഇങ്ങനെ ഭാവവിരേചനത്തിനായി നിർദ്ദേശിച്ച സംഗീതത്തിൽനിന്ന് മനുഷ്യവർഗ്ഗം മുഴുവൻ നിർദ്ദോഷമായ ആനന്ദം നേടുന്നു." വിരേചകമായ മരുന്നു സേവിച്ചാൽ ഉദരത്തിലെ ഭാരം കുറഞ്ഞു സുഖാനുഭവമുണ്ടാകുംപോലെ, സംഗീതം കേൾക്കയും ദുഃഖാന്തനാടകം കാണുകയുംചെയ്താൽ ഭാവങ്ങളുടെ ഭാരം കുറഞ്ഞു മാനസിക (ആദ്ധ്യാത്മിക) മായ സ്വാസ്ഥ്യവും ആനന്ദവും ലഭിക്കുന്നുവെന്നാണ് ഈ വിവേചനത്തിൻെറ താത്പര്യം.

• 'കാവ്യകലയെപ്പററി'യിൽ കരുണ, ഭയം എന്ന രണ്ടു ആവേഗങ്ങൾ മാത്രമാണ് ദുഃഖാന്തവുമായ വേഴ്ചയുള്ള ഭാവങ്ങളാക്കി പരിഗണിച്ചിരിക്കുന്നതു്. രണ്ടും ഒന്നിച്ചു്, യുഗ്മമായാണ്, സർവ്വത്ര, പ്രയോഗിച്ചു കാണുന്നതു്. അർഹിക്കാത്ത ദുർഭാഗ്യത്തിൽ നിന്നു കരുണയും, നമ്മെ പോലുള്ള ഒരുവനുണ്ടാകുന്ന ദുർഭാഗ്യത്തിൽ നിന്നു ഭയവും ഉണ്ടാകുന്നുവെന്നു അരിസ്റ്റോട്ടിലെസ് സംക്ഷേപിച്ചു പറഞ്ഞിരിക്കുന്നു. ഇതിൽ കൂടുതലായ വിവേചനം ഗ്രന്ഥത്തിലില്ല. എന്നാൽ 'പ്രഭാഷണകല'യിൽ (II.5) ഭയത്തിൻെറ പ്രകരണം ഇങ്ങനെ കാണുന്നുണ്ട്. വിനാശകമോ, പീഡാകരമോ ആയ ഭാവിവിപത്തിൻെറ മാനസികചിത്രം നിമിത്തമുണ്ടാകുന്ന ഒരു തരം ദുഃഖമോ, വ്യാകുലതയോ ആണ് ഭയം." വരാൻ പോകുന്ന വിപത്തു് സമീപസ്ഥമായിരിക്കണം, ദൂരസ്ഥമായിരിക്കരുതു് എന്നുകൂടി അദ്ദേഹം ചേർക്കുന്നു. തുടർന്നു എഴുതുന്നു. "പൊതുവെ പറഞ്ഞാൽ, നമുക്കു ഭയമുണ്ടാക്കുന്നതു തന്നെ അന്യർക്കു നേരിടുകയോ, നേരിടുമെന്ന ഭർത്സനമുണ്ടാകുകയോ ചെയ്താൽ, അവരോടു നമുക്കു കരുണ തോന്നും." അപ്പോൾ, കരുണയ്ക്കും ഭയത്തിനും തമ്മിൽ ഗാഢമായ ബന്ധമുണ്ടെന്നു വരുന്നു. പ്രഭാഷണകലയിലെ അടുത്ത സന്ദർഭം (II.8) കുറെക്കൂടി വിശദമാക്കുന്നു. ഒരു തരത്തിലും അർഹിക്കാത്ത ഒരാളിനു വന്നു ചേരാനിടയുള്ള വിനാശകമോ പീഡാകരമോ ആയ ദുർഗതിയിൽ നാമനുഭവിക്കുന്ന മനോവേദനയാണു കരുണ; അതോടൊന്നിച്ചു് ആ ദുർഗതി നമുക്കോ, നമ്മുടെ ബന്ധുമിത്രങ്ങളിലാക്കെങ്കിലുമോ അടുത്തുതന്നെ വരാവുന്നതുമായിരിക്കണം." ഇതു ഭയവുമായി സംബന്ധമാണെന്നു അടുത്തു തന്നെ ആവർത്തിക്കുന്നു. കരുണയ്ക്കു •പാത്രീഭവിക്കുന്ന വ്യക്തി, അയാൾ അനുഭവിക്കുന്ന ദുഃഖം നാം അനുഭവിക്കുംപോലെ തോന്നിക്കുമാറു്, നമ്മോടു ബന്ധപ്പെടുകയാണെങ്കിൽ, ആ കരുണ ഭയമായി മാറും. നമുക്കു ഭയാവഹമായ അവസ്ഥയിൽ അകപ്പെടുന്ന വ്യക്തിയോടു നമുക്കു കരുണ തോന്നും.

അരിസ്റ്റോട്ടിലെസിൻെറ വിവേചനയമനുസരിച്ചു്, കരുണ വെറും പരഹിതപാഞ്ചയോ നിർമ്മമതയോ അല്ല. ഭയമില്ലാത്തിടത്തു കാരു

ന്യഭാവം ഉണ്ടായിരിക്കയില്ല. രണ്ടും ആത്മീയതാവാസനയിൽ നിന്ന യരുന്ന ഭാവങ്ങളാണ്. സദൃശമായ യാതന നമുക്കുമുണ്ടാകാമെന്ന സ്വാത്മഭാവനയിൽനിന്നുണ്ടാകുന്ന വികാരോദ്വേഗമാണ കരുണ. അതിനാൽ, കരുണയ്ക്കു വിഷയമാകുന്ന പാത്രം നമുക്ക തുല്യമായിരി ക്കണം. ദുഃഖാന്തനാടകത്തിലെ പാത്രത്തെപ്പററി പറയവേ, സ്വഭാവം 'സദൃശ' (അനുരൂപ) മായിരിക്കണമെന്ന വിധിച്ചതു്, ഈ സാപേക്ഷത പുരസ്കരിച്ചായിരുന്നുവെന്നു് ഓർത്തിരിക്കേണ്ടതാണു്. മററൊരാളിനോ ടുള്ള അനുകമ്പയ്ക്കാധാരം ഇതാകുന്നു;–അനുകമ്പ, അനുഭാവം മുതലായ ശബ്ദങ്ങളിലെ 'അനു' എന്ന ഭാഗം 'ചേർന്നു്' എന്നർത്ഥം തരുന്നു. കർത്താവിൻേറയും പാത്രത്തിൻേറയുംചേർച്ച,–ഭേദമില്ലായ്മ,–മുഖ്യമാണു്. നല്ലവർ യാതന അനുഭവിക്കുമ്പോഴോ, അനുഭവിക്കാനിടവരുമ്പോഴോ, നാം, അവരുടെ ഭയവും ദുഃഖവും, അവരോടു ചേർന്നു്, അവരെപ്പോലെ അനുഭവിക്കുന്നു: ഇതാണു കരുണ. നമുക്കുവേണ്ടി, സ്വയം ഭയമനുഭ വിക്കുന്ന പ്രവണത നമ്മിലില്ലെങ്കിൽ, അന്യരുടെ ഭയം അനുഭവിക്കാൻ നമുക്ക കഴിയുകയില്ല. സാഹസികന്മാരും, മൂഢന്മാരും കരുണയില്ലാ ത്തവരാണു്. ക്രൂരവും ഭയങ്കരവുമായ യാതന സ്വയം അനുഭവിച്ചുകൊ ണ്ടിരിക്കുന്നവരും, അതിനെക്കാൾ ദുഃഖകരമായ യാതനയുണ്ടെന്ന ഭയമി ല്ലാത്തവരുമാണു നാമെങ്കിൽ നമ്മുടെ സ്വന്തം ഭയത്തിൽ മുഴുകിക്കിടക്കു ന്നവരും തന്മൂലം മററൊരുവൻെറ ഭയത്തിൽ പങ്കാളിയാവാൻ സമർത്ഥ രല്ലാത്തവരുമാണു് നാമെന്നതുകൊണ്ടു്, നമുക്ക കരുണ തോന്നുകയില്ല. നന്മതിന്മകളുടേയും, ഹർഷശോകങ്ങളുടേയും അളവുകോൽ നമ്മിൽ തിക ച്ചും പൊരുത്തമുള്ളതായിരുന്നാൽ മാത്രമേ നല്ലവരെപ്പററി ഹർഷവും, ചീത്തകളെപ്പററി ശോകവും ഉണ്ടാകൂ. ഈ പൊരുത്തം തകരുന്ന ദൃഷ്ടാന്തമാണു് ദുഃഖാന്തനാടകം; ദുഃഖവും യാതനയും ഒരിക്കലും, ഒരുതര ത്തിലും, അർഹിക്കാത്തവൻ അവ അനുഭവിക്കേണ്ടതായി വരുന്ന സ്ഥിതി യാണു് ദുഃഖാന്തനാടകത്തിലെ സാരതത്ത്വം. ദുഃഖജനിതമായ കരുണ നല്ല ആളുകളോടാണു തോന്നാറുള്ളതു്. അതിനാൽ, കരുണയിൽ അനു ഗ്രഹഭാവമോ, ക്ഷണികമായ ഉദ്വേഗഭാവമോ ഇല്ല. കാരുണ്യഭാവത്തിൽ ആവിഷ്ടരായ നാം അതിനു വിഷയീഭവിക്കുന്ന പാത്രത്തെ താഴ്ത്തി നോ ക്കുകയോ, താണതായി കാണുകയോ ചെയ്യാറില്ല. നേരേമറിച്ചു്, യാതന അനുഭവിക്കുന്ന ആ പാത്രത്തെ നാം ശ്രദ്ധയോടോ, ബഹുമാനത്തോടോ, ഉയർന്ന നിലയിൽ ദർശിക്കയും, കരുതുകയും ചെയ്യുന്നു. മാനുഷപ്രകൃതി യുടെ നല്ലവശം, അതിൻെറ ചീത്ത അനുഭവങ്ങൾക്കു വശീഭൂതമാകു മ്പോൾ, ആ നല്ല വശത്തോടുള്ള അനുകമ്പയാണു് അരിസ്റ്റോട്ടലേ

1. 'ഫിലാന്ത്രോപിതു' = ഫിലോസു് (= സ്നേഹിക്കുക) + അന്ത്രോപോ സ് (= മനുഷ്യൻ) = മാനവപ്രേമം, ജീവകാരുണ്യം–എന്നു നൈരു ക്തികർ.

നടിന്റെ കരുണയും ദയവും. ന്യായത്തിന്റെ മനോവികാരഗതമായ പ്രകാരമാണിതു്[1]

ഈ പശ്ചാത്തലം മറക്കാതെ, വിരേചനശബ്ദത്തിന്റെ അർത്ഥമെന്തെന്നു് അന്വേഷിക്കുന്നതായാൽ, "ഭയത്തിലും കരുണയിലുമുള്ള ദുഃഖാംശം ഇളക്കി വെളിക്കു തള്ളുക" എന്ന ഭാവം സംഗതമാകയില്ല. ഭയത്തിലും, കരുണയിലും ദുഃഖത്തിന്റെ അംശമുണ്ടെന്നു് അരിസ്റ്റോട്ടൽ എവിടെ പറയുന്നുമില്ല. ഭയവും, കരുണയും ഒരുതരം 'വ്യാകുലത'യും 'ദുഃഖ'വുമാണെന്നേ 'പ്രഭാഷണകല'യിൽ നിർദ്ദേശമുള്ളൂ. ആ നിലയ്ക്കു്, ദുഃഖത്തിന്റെ പരിത്യാഗം ആ ഭാവതത്ത്വത്തിന്റെ തന്നെ പരിത്യാഗമായ്ത്തീരും. നല്ലവരുടെ മനോവികാരത്തിന്റെ ഗുണമാണു് ദുഃഖാനുഭവസമർത്ഥമായ ഭയവും കരുണയും. അവയില്ലെങ്കിൽ അവൻ ധാർമ്മികദൃഷ്ട്യാ 'ശൂന്യ'നാണു്. കരുണയിലും ഭയത്തിലുമുള്ള മമതാബുദ്ധിയുടെ നാശമാണു് വിരേചനമെന്നും പറഞ്ഞുകൂടാ. മമതാവിശിഷ്ടമായ രണ്ടു ആവേശങ്ങളേയും, പരതാഗതമാക്കുകയാണു വിരേചനത്തിന്റെ ഉദ്ദേശ്യമെന്നും പറയാവതല്ല. എന്നെപ്പോലുള്ളവർക്കുണ്ടാകുന്ന ദുർഗ്ഗതിയെപ്പററി എനിക്കു ഭയമുള്ളതിനാലാണു കരുണ തോന്നാവുന്നതു്. ദുഃഖാന്തനാടകത്തിലെ പാത്രം, കരുണയുണ്ടാകുമാറു്, നമ്മിൽനിന്നു് അകന്നും, ഭയംതോന്നുമാറു്, അടുത്തുമിരിക്കണം. എന്നാൽ പാത്രത്തിനും പ്രേക്ഷകനും തമ്മിലുള്ള അകൽച മനോവികാരങ്ങളുടെ വൈധാനികമായ ക്രമത്തിന്റെ സാമാന്യത[1]യിൽ കവിയരുതു്; അന്യഥാ ഭാവങ്ങളുടെ ആദാനപ്രദാനം (അനുകമ്പനം) സാധിക്കാതെ വന്നുകൂടും. അനുകമ്പ എന്ന അവസ്ഥയിൽ നിന്ദാഭാവവും, പ്രശംസാഭാവവും ഒളിഞ്ഞിരിക്കുന്നു. ദുഷ്ടതയോടു വെറുപ്പും, ശിഷ്ടതയോടു് ആദരവും തോന്നുക ന്യായമാണു്. ന്യായ്യമായ രാഗദ്വേഷങ്ങളും, ആകർഷണവികർഷണങ്ങളും സഹവർത്തികളായ വികാരങ്ങളാകുന്നു[2]

വിരേചനം എന്ന സംജ്ഞയുടെ അർത്ഥമെന്തെന്നതിനെപ്പററി നീണ്ട വാഗ്വാദം നടന്നിട്ടുണ്ടു്.[3] കഥാർസിസ് (കഥൈരെയിൻ–കഥരോസ്=ശുദ്ധീകരണം) എന്ന മൂലം വൈദ്യത്തിൽ, 'വയററിലുള്ള മാലിന്യം പുറത്തു തള്ളുന്ന' അർത്ഥത്തിൽ പ്രയുക്തമാണു്. 'കാവ്യകല

---

1. സാധാരണീകൃതമായ അവസ്ഥ എന്നർത്ഥം

2. "തീൻ തോൻ തോയിഔതോൻ പഥിമാതോൻ കാഥാർസിസ്= അത്തരം മനോവികാരങ്ങളുടെ രേചനം നേടുക" എന്നിടത്തു് അത്തരം എന്ന വിശേഷണം മററു സദൃശവികാരങ്ങളെക്കൂടി ഉൾപ്പെടുത്തുന്നുണ്ടെന്നു ഗ്രഹിച്ചുകൊള്ളണം.

3. Rene Welleck and Austin Warren: Theory of Leterature 1955-p-27, R. G. Collingwood- Principles of Art (1938) p-121-4 ഇത്യാദി നോക്കുക.

യെപററി'യിൽ ആ ശബ്ദം പ്രയോഗിച്ചിരിക്കുന്നതു് അന്വർത്ഥമായോ, ലാക്ഷണികമായോ അല്ല. എഉരിപിദേസിൻെറ 'തഉറിസിൽ ഈഫിഗേനിആ' എന്ന നാടകത്തിൻെറ കഥാനകം സംക്ഷേപിക്കുന്നിടത്തു്, ഒരെസ്റ്റെസിനെ പാപമോചനകർമ്മം (അഘമർഷണസംസ്കാരം)കൊണ്ടു് 'ശുദ്ധീകരിച്ചു' എന്നു പറയുന്നു. വൈദ്യശാസ്ത്രത്തിലെ ശുദ്ധീകരണമല്ല ഈ ശുദ്ധീകരണം. ഇവിടെ ശുദ്ധീകരണം ഒരു മതചടങ്ങാണു്. ഇതും ഒരു രേചനക്രിയ (കാഥാർസിസ്) ആകുന്നു. ഹിപ്പോക്രേതെസ് എന്ന ഗ്രീക്കു പ്രാണിശാസ്ത്രജ്ഞൻെറ സിദ്ധാന്തങ്ങളിൽ നല്ല ഗതിയുള്ള അരിസ്റ്റോതേലെസിൻെറ പിതാവിൽ നിന്നു ലഭിച്ച അറിവിൻേറയും, താൻ സ്വയം നടത്തിയ ഗവേഷണത്തിൻേറയും ഫലമെന്നോണം, പല സാരമായ തത്വങ്ങളും അരിസ്റ്റോതേലെസിൻെറ പുസ്തകങ്ങളിൽ കാണുന്നുണ്ടു്. 'പ്രാബ്ളംസ്' എന്ന പുസ്തകം അരിസ്റ്റോതേലെസിൻെറ കൃതിയല്ലെങ്കിലും, അതിൽ അരിസ്റ്റോതേലെസിൻെറ മതം കൂടി അന്തർഭവിക്കുന്നു. ഹിപോക്രതേസിൻെറ രസചതുഷ്ടയസിദ്ധാന്തം പ്രസിദ്ധമാണു്. മനുഷ്യദേഹത്തിൽ രക്തം, കഫം, പീതപിത്തം, കൃഷ്ണപിത്തം എന്നു നാലുതരം രസമുണ്ടെന്നും, അവയുടെ കൂടുതൽ കുറവുപോലെ, മനുഷ്യപ്രകൃതി നാലു പ്രകാരത്തിൽ പ്രകടമാകുമെന്നുമാണു ആ സിദ്ധാന്തം. രക്തം, കഫം, പീതപിത്തം, കൃഷ്ണപിത്തം, ഇവ ഓരോന്നും യഥാക്രമം മററവയെ അപേക്ഷിച്ചു്, ഏറിയാൽ മുറയ്ക്കു് ഉത്സാഹസ്വഭാവം, ജാഡ്യസ്വഭാവം, ക്രോധസ്വഭാവം, വിഷണ്ണസ്വഭാവം എന്നു നാലുതരം മനുഷ്യപ്രകൃതി ഉണ്ടാകുന്നു. വാതം, പിത്തം, കഫമെന്ന ത്രിദോഷങ്ങളെ ദേഹപ്രകൃതിയായ സത്വരജസ്തമസ്സുകളുമായി ഇണക്കിയിട്ടു്, തദ്വാരാ ജ്ഞാനം, ക്രിയ, ഇച്ഛയെന്ന മൂന്നു മനോഗുണങ്ങളിൽ സമന്വയിക്കുന്ന ഭാരതീയപ്രക്രിയയുടെ ഛായയാണിതെന്നു വരാം. അരിസ്റ്റോതേലെസിൻെറ പേരിൽ പ്രസിദ്ധമായിരിക്കുന്ന മുപ്പതാം 'പ്രാബ്ളം', "നിരാശയും ഭയവും കൃഷ്ണപിത്തത്തിലുള്ള ശീതഗുണത്തിൻെറ ഭൗതികമായ സഹചാരിഭാവമാണെ"ന്നു പറയുന്നു. കൃഷ്ണപിത്തത്തിൽ ശീതവും ഉഷ്ണവുമുണ്ടു്. അവയെ സാമ്യാവസ്ഥയിൽ നിറുത്താതിരുന്നാൽ മനോവികാരങ്ങളിൽ സംഘർഷമുണ്ടാകും. അതിനു പ്രയോഗിക്കുന്ന ചികിത്സാവിധി മൂന്നാമതൊരുതരം വിരേചനമാണു്.[1] 'രാജനീതിശാസ്ത്ര'ത്തിൽ നിന്നു മുമ്പുദ്ധരിച്ച അംശത്തിൽ കരുണ, ഭയം, ഉത്സാഹം, ധാർമ്മികമായ ആവേശം, ഇവ ചില ആത്മാക്കളിൽ പ്രബലമാണെന്നും, മററു വ്യക്തികളിലേക്കു പകരാമെന്നും പറയുന്നുണ്ടല്ലോ. സംഗീതംകൊണ്ടു് അവിടെ സാധിക്കുന്ന രേചനം വേറൊന്നാണു്.[2] അതിൽ "തിനാ

1. D. S. Margoliouth: The Poetics of Aoistotle PP. 57 (കുറിപ്പു്)
2. John Burnet: Politics (Aristotle in Education being extract fruom Ethics and Politics.) p. 124-6

കാഥാർസിൻ" (= ഒരുതരം വിരേചനം) എന്നു പ്രയോഗിച്ചിരിക്കുന്നതിനാൽ, പലതരം രേചനമുണ്ടെന്നു സിദ്ധിക്കുന്നു. ഇങ്ങനെ പരിശോധിച്ചുപോയാൽ, 'കാവ്യകലയെപ്പററി'യിലെ വിരേചനശബ്ദം വൈദ്യശാസ്ത്രീയമായ പരിഭാഷയുടെ ലാക്ഷണികമായ പ്രയോഗമാണെന്ന മതം ദുഷ്ടമായ്ത്തുമെന്നു മാത്രമല്ല, പ്രസ്തുത പ്രകരണത്തിൻെറ പശ്ചാത്തലത്തിൽ വിരേചനത്തിനു സ്വാധീനമായ അത്ഥമുണ്ടെന്നു വ്യക്തമാകയും ചെയ്യും.

സ്വഭാവത്തിൻെറ ധമ്മം സുഖദുഃഖങ്ങളോട്ട സംബദ്ധമാണ്. സഫലമോ, വിഫലമോ ആയ കർമ്മപരമ്പരയുടെ പരിണാമമാണ് സുഖവും, ദുഃഖവും. കർമ്മപരമ്പര എന്നാൽ അഭിലഷിതമായ ലക്ഷ്യത്തിലേക്കുള്ള ഗതി എന്നാണത്ഥം. അതുകൊണ്ട്, ന്യായമായ കാര്യങ്ങളിൽ, ന്യായമായ സമയത്തു്, ന്യായമായ അളവിൽ, ന്യായമായ ഹർഷവും വേദനയും അനുഭവിക്കത്തക്കവണ്ണം, സ്വഭാവം രൂപീകരിക്കുന്നതിനെക്കാൾ മുഖ്യമായ മറെറാരു പരിശീലനവുമില്ല. ഒന്നിനേയും ഭയക്കാതിരിക്കയും, ഒന്നിനോടും കോപിക്കാതിരിക്കയും ന്യായമല്ല; ബുദ്ധിമാന്മാർ ഭയക്കേണ്ടതും, കോപവിഷയമാക്കേണ്ടതുമായ കാര്യങ്ങളുണ്ട്. അതിനാൽ ഏതെങ്കിലും കല, അതിൻെറ അഭിലഷിതമായ ലക്ഷ്യം സഫലമായി പ്രാപിക്കണമെങ്കിൽ, മദ്ധ്യമാഗ്ഗമവലംബിച്ചേമതിയാവൂ. അധികതയും ന്യൂനതയും കലയുടെ ഗുണം നശിപ്പിക്കും. നല്ല കലാശില്പത്തിൽനിന്ന് ഒന്നും എടുത്തുകളവാനോ, അതിനോട്ട് എന്തെങ്കിലും ചേക്കാനോ കഴിയുകയില്ലെന്നു പറയുന്നതിൻെറ അത്ഥം, ചേത്താൽ അതു് അധികമാകയും എടുത്തുകളഞ്ഞാൽ അതു ന്യൂനതയാകയും ചെയ്യുമെന്നാണ്. അതുപോലെ, സ്വഭാവഗുണവും മദ്ധ്യമാഗ്ഗാനുസാരിയായിരിക്കണം. ആ നിലയ്ക്കേ അതിനു ന്യായമായ കാര്യങ്ങളിലും, ആവേഗങ്ങളിലും തന്മയമാകാൻ കഴിയൂ. ഭയവും കരുണയും, വിശ്വാസവും ഉൾക്കയും, കോപവും വെറുപ്പും ക്രമത്തിലധികമായാൽ അവ ന്യായമായ സുഖവും ദുഃഖവും, ഹഷവും ശോകവും, സന്തോഷവും ഉത്സാഹവും തരുകയില്ല. ന്യായമായ പ്രേരണയും, ന്യായമായ മാഗ്ഗവും, ന്യായമായ വിഷയ (പാത്ര) വും, ന്യായമായ സാഹചര്യവും മദ്ധ്യസ്ഥിതിയിലേ ലഭ്യമാകൂ. അതാണു സ്വഭാവത്തിൻെറ ഗുണം.[1]

അരിസ്റ്റോട്ടലിൻെറ സദാചാരസിദ്ധാന്തത്തിൻെറ പ്രാണഭൂതമായ മദ്ധ്യമാർഗ്ഗം (മെസോതേസ്) മനോവികാരങ്ങളുടെ സമീകരണവും, ദാക്ഷിണ്യവുമാകുന്നു. സ്വഭാവത്തിൻെറ ഗുണവും പരിമാണവും സമീകൃതമായാൽ സിദ്ധിക്കുന്ന സ്ഥിതിയാണതു്. മനുഷ്യൻ ഏറെക്കുറെ സുഖിയാണ്, ഏറെക്കുറെ ദുഃഖിയാണ്,

---

1. Nicomachean Ethics II vi ൻെറ സ്വതന്ത്രമായ സാരസംഗ്രഹം.

ഏറെക്കുറെ ഭയങ്കരനാണു്, ഏറെക്കുറെ ദയാലുവാണു് എന്നെല്ലാം പറയുമ്പോൾ നാം സുഖദുഃഖങ്ങളേയും ഭയത്തേയും, ദയയേയും അളക്കുകയാണു ചെയ്യാറുള്ളതു്. ഈ വികാരങ്ങൾ ഗുണമാണല്ലോ. ഇവയുടെ സമീകൃതമായ അവസ്ഥ വിരേചനംമൂലം കിട്ടുന്നു. ദുഃഖാന്ത നാടകം വികാരങ്ങളെ അവയുടെ സംഭാവ്യതയിൽ നിന്നുണർത്തി, യോഗ്യവും സഫലവുമായ ഉദ്രേകം കൊടുത്തു്, ക്രിയാത്മകതയിലേക്കു തള്ളിവിടുന്നു; ന്യായമായ വിഷയത്തിലോട്ടു നയിച്ചു നിയന്ത്രിക്കുന്നു; നാടകത്തിൻെറ സീമയ്ക്കുള്ളിൽ അതിനു വ്യായാമം കൊടുക്കുന്നു. അങ്ങനെ നല്ല മനുഷ്യൻെറ വികാരങ്ങൾക്കു കിട്ടേണ്ടതായ വ്യാപാരസൌകര്യം പ്രേക്ഷകനു ലഭിക്കുന്നു. ഇപ്രകാരം ഉയൎന്നു്, ഉദ്ഗമിച്ചു്, സമുചിതമായ വ്യാപാരത്തിലേർപ്പെട്ട ഭയവും, കരുണയും, മററു സഹചരിതമായ വികാരങ്ങളും, ന്യായമായ പരിശീലനം കഴിഞ്ഞു്, അവയുടെ സംഭാവ്യതയെക്കാൾ ശുദ്ധമായിത്തീരുന്നു. അപ്പോൾ പ്രേക്ഷകൻെറ സ്വഭാവം നല്ലവൻേറയും ബുദ്ധിമാൻെറയും സ്വഭാവത്തെ സമീപിക്കുന്നു. നാടകത്തിലെ വിരേചനരഹസ്യം ഇതാണു്.

വാസ്തവത്തിൽ, ഈ പരിവൎത്തനം സ്വഭാവത്തിലാണു വരുന്നതെന്നു സ്ഥൂലദൃഷ്ടികൾക്കു തോന്നുമെങ്കിലും, പരിവൎത്തനമനുഭവിക്കുന്നതു ആത്മാവാകയാൽ, അന്തിമമായ വിശകലനത്തിൽ, വിരേചനം ആത്മാവിലാണു ചരിതാൎത്ഥ്യാകുന്നതു്. സ്വഭാവത്തിൻേറയും, വികാരങ്ങളുടേയും, ഗുണവും ദോഷവും, ആത്മാവിൻെറ സ്ഥിതിയാണെന്നു തീൎത്തു പറഞ്ഞുകൂടെങ്കിലും, അവയുടെ പ്രഭാവം ആത്മാവിൽ പതിയുമ്പോഴേ ഗുണദോഷങ്ങൾ അനുഭവപ്പെടുന്നുള്ളു. അതിനാൽ, പരമാൎത്ഥമായ അവസ്ഥ പറഞ്ഞാൽ, പരിവൎത്തനം ആത്മാവിൻേറയും വികാരങ്ങളുടേയും ബന്ധത്തിലാണു നടക്കുന്നതു്. ഭയവും കരുണയും ആത്മാവു് അനുഭവിക്കുന്നു; എന്നാൽ തന്മൂലം അശാന്തമോ, വ്യാകുലമോ ആകാതെ ശാന്തവും സ്ഥിതപ്രജ്ഞവും ആയിവൎത്തിക്കുന്നു. ഇതു് അന്യോന്യവിരുദ്ധമാണെന്നു ഒന്നാമതു് തോന്നാനിടയുണ്ടു്; നമ്മുടെ വ്യാവഹാരികമായ ജീവിതത്തിലും, വാസ്തവമായ കാൎയ്യവ്യാപാരത്തിലും പരസ്പരവിരുദ്ധമായ രണ്ടു അവസ്ഥകളുടെ സമന്വയമാണല്ലോ അരിസ്റ്റോട്ടലെസ് ദുഃഖാന്തനാടകം വഴി നേടുവാൻ ആഗ്രഹിക്കുന്നതു്. എന്നാൽ സൂക്ഷ്മമായി പരിശോധിച്ചാൽ, വികാരങ്ങൾക്കു മൂൎച്ച കൂട്ടുമ്പോൾ ആത്മാവിനു ഒരു തരം ശാന്തത കൈവരുമെന്നു മനസ്സിലാക്കാൻ വിഷമമില്ല. പക്ഷെ ആ ശാന്തത നിശ്ചലമല്ല—ഉല്ലാസഭരിതമാണു്. ദുഃഖാന്തനാടകകാരൻ വികാരങ്ങളുടെ അടിമയല്ല—അവയെ യഥേഷ്ടം വിനിയോഗിക്കാൻ കെല്പുള്ള സംയമിയാണു്—വികാരങ്ങൾ ദുഃഖാന്തകവിക്കു ദാസ്യം ചെയ്യാൻ വേണ്ടി നില്ക്കുന്ന ഭൃത്യഗണമാണു്. ഭയം, കരുണ, അവയുടെ സഹചാരിയായ ഭാവങ്ങൾ, എല്ലാം ദുഃഖാന്തകവിയുടെ പ്രശാന്തവും, എന്നാൽ എപ്പോഴും ഉത്സാഹപൂൎണ്ണം ക്രിയയിലേർപ്പെട്ടും, വിരാജിക്കുന്ന ആത്മാവിൻെറ കരുക്കൾ മാത്രമാണു്. യഥാ

ത്മജീവിതത്തിൽ വികാരങ്ങൾക്കു ചെയ്യാൻ കഴിയുന്ന ഗുണവും, ദോഷവും അല്ല നാടകത്തിൽ നിന്നു ഉയരുന്ന വികാരങ്ങൾ ചെയ്യുന്നതു്. സോഫോക്ലീസിന്റെ ഒഇഡിപ്പസോ, ഷേക്സ്പീയരുടെ ലീയർരാജാവോ അനുഭവിച്ചതും സഹിച്ചതുമായ വികാരങ്ങളിലൂടെ പരമാത്മജീവിതത്തിൽ നമുക്കും കടന്നുപോകേണ്ടിവന്നാൽ, നാം അവയെ അതിജീവിക്കുമോ എന്നു സംശയമാണു്. എന്നാൽ കാവ്യകല ആ വേദനകളേയും, യാതനകളേയും ഒരു പ്രകാരത്തിൽ, ആത്മവിമോചനത്തിനുതകുന്ന സാധനമായി മാററുന്നു, അങ്ങനെ ആത്മാവിനു ഒരു ആന്തരികമായ സ്വാതന്ത്ര്യം കിട്ടുന്നു. ആ നിലയിൽ, സ്വതന്ത്രവും, ശാന്തവും കുതൂഹലപൂർണ്ണവുമായ അസ്തിത്വം ഉണ്ടാക്കുവാൻ കഴിഞ്ഞാൽ, ആ ദുഃഖാന്തനാടകം സഫലമായ വിരേചനം സാധിച്ചു എന്നു പറയാം.

ദുഃഖാന്തനാടകം ഒരു ചികിത്സാക്രമമോ, നാടകശാല ഒരു ചികിത്സാലയമോ അല്ല. മനുഷ്യർ നാടകശാലയിൽ പോകുന്നതും നാടകം കാണുന്നതും ആനന്ദിക്കുവാനായാണു് ദുഷ്ടപാത്രങ്ങളുടെ പരാജയവും ശിഷ്ടപാത്രങ്ങളുടെ വിജയവും പ്രേക്ഷകർക്കു പ്രിയമായിരിക്കും. എന്നാൽ ദുഃഖാന്തനാടകവും പ്രഹസനവും പ്രേക്ഷകരിൽ ഒരേ മാതിരി ആനന്ദമല്ല ഉളവാക്കാറുള്ളതു്. പ്രഹസനത്തിൽ നിന്നു കിട്ടുന്ന ആനന്ദം ഗംഭീരമല്ല—ഘനമുള്ളതുമല്ല. പ്രഹസനം വികസിച്ചതു വിഡംബനയിൽ നിന്നായതായിരിക്കാം അതിന്റെ കാരണം. നേരേ മറിച്ചു്, മഹാകാവ്യത്തിൽ നിന്നുകിട്ടുന്ന ആനന്ദവും, ദുഃഖാന്തനാടകത്തിൽ നിന്നു കിട്ടുന്ന ആനന്ദവും, ഏകദേശം, സമാനമാണു്. മഹാകാവ്യത്തിന്റെ വികസിതവും പരിഷ്കൃതവുമായ രൂപമാണു ദുഃഖാന്തനാടകമെന്നതാണതിന്റെ ഹേതു. മഹാകാവ്യത്തിൽ നിന്നുണ്ടാകുന്ന ആനന്ദത്തിന്റെ പരിഷ്കൃതവും, പൂർണ്ണവുമായ അനുഭൂതിയാണു ദുഃഖാന്തനാടകം തരുന്നതു്. അതുകൊണ്ടു്, ദുഃഖാന്തനാടകത്തിന്റെ പ്രഭാവം മനസ്സിലാക്കുന്നതിനു് മഹാകാവ്യത്തിന്റെ പ്രഭാവമെന്തെന്നറിയുക ആവശ്യമാണു്. ഹോമേറസ് ഇലിയഡിൽ ഒരിടത്തു ഇങ്ങനെ പാടുന്നു. "അഖില്ല്യേസിനു തന്റെ മനോവ്യഥാപൂർണ്ണമായ ആനന്ദമനുഭവിക്കാൻ അവസരമുണ്ടായപ്പോൾ * * *"[1] ഈ സന്ദർഭം പ്ലതോന്റെ പോളിതേ ഇആയിൽ സ്മരിക്കുന്നുമുണ്ടു: "ഹോമേറസോ, മററൊരു ദുഃഖാന്തകാവ്യകാരനോ, ശോകഗ്രസ്തനായ നായകനെ അനുകരിച്ചുകൊണ്ടു് നീണ്ട പ്രഭാഷണത്തിലൂടെ സ്വന്തം ശോകോദ്ഗാരം വെളിപ്പെടുത്തുകയോ, പാടികരഞ്ഞുകൊണ്ടു്, വക്ഷഃസ്ഥലം അടിച്ചുതകർക്കയോ ചെയ്യുമ്പോൾ, നാം ആനന്ദമനുഭവിച്ചിട്ടു്, പൂർണ്ണമായ ആത്മവിസ്മൃതിയിൽ ലയിച്ചു്, സഹാനുഭൂതിയോടും ഉൽസുകതയോടും കൂടെ, ആ അനുകരണത്തെ അനുഗമിക്കയും, അപ്രകാരം നമ്മെ വശഗനാക്കുന്ന കവി പരമശ്രേഷ്ഠനാണെന്നു പ്രശംസിക്കയും ചെയ്യുന്നു"[2] വീണ്ടും തുടരുന്നു: "ശോകാതി

1. Iliad 24·53
2 Republic X 605

രേകത്തിൽ സ്വയം വശീഭൂതനായ മറ്റൊരുവൻ, താൻ നല്ലവനാണെന്ന് അഭിമാനിച്ചുകൊണ്ടുതന്നെയും, ആ ശോകാനുഭവത്തിൽനിന്നു ലഭിക്കുന്ന ആനന്ദം വൻനേട്ടമാണെന്നു കരുതുകയും, മുഴുവൻ കാവ്യത്തേയും തിരസ്കരിച്ചിട്ട്, ആ ആനന്ദവും കാവ്യവും രണ്ടും വിട്ടൊഴിയുവാൻ വിസമ്മതിക്കയും ചെയ്യുന്നു." ഇത്തരം ആനന്ദം പരിത്യജിക്കേണ്ടതാണെന്ന് പ്ലേതോൻ നിഷ്കർഷിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും, ശോകാകുലതയിൽ നിബദ്ധമായ ആനന്ദമുണ്ടെന്ന പരമാത്ഥം അദ്ദേഹം വീണ്ടും സമ്മതിക്കുന്നുവെന്ന പരമാർത്ഥം വിസ്മരിച്ചുകൂടാ. 'ഫിലെബസി'ലാണ് ഹർഷാനുഭൂതിയുടെ വിശദവും പൂർണ്ണവുമായ പ്രതിപാദനമുള്ളതു്. "ദുഃഖാന്തനാടകത്തിന്റെ പ്രദർശനത്തിൽ നിന്ന് പ്രേക്ഷകന്മാർ തങ്ങളുടെ ദുഃഖാനുഭവം അത്യന്തം ആനന്ദം കൊടുക്കുന്നു എന്ന് അതിൽ (48 a) വ്യക്തമായി സ്വീകരിച്ചുകാണുന്നു. ഇങ്ങനെ ഹോമരസിന്റെ കാലം മുതല്ക്കു്, പരമ്പരാഗതമായി, അരിസ്റ്റോതേലെസിൽ വന്നടിഞ്ഞ ഗ്രീക്കുധാരണയാണ്, ശോകപാരവശ്യജനിതമായ ആനന്ദാനുഭൂതി യഥാർത്ഥാനുഭവമാണെന്നതു്. "അനുകരണസാധനത്തിലൂടെ ഭയവും കരുണയുമുണർത്തി, തദ്വാരാ നിഷ്പന്നമാകുന്ന വിശേഷപ്രകാരത്തിലുള്ള ആനന്ദമാണ് ദുഃഖാന്തനാടകത്തിൽനിന്നു ലഭിക്കുന്നതെ"ന്ന അരിസ്റ്റോതേലെസിന്റെ കഥനം, പ്രാചീനവും പരമ്പരാപ്രാപ്തവുമായ ഗ്രീക്കുധാരണയുടെ ആവർത്തനമാണെന്നതിൽ എന്താണു സംശയം?

ശോകപാരവശ്യത്തിൽനിന്നു കിട്ടുന്ന ആനന്ദത്തിന്റെ പ്രേരകമാവാൻ കെല്പുള്ള നില ഏതാണെന്ന് അരിസ്റ്റോതേലെസ്സ് വ്യക്തമാക്കിയിട്ടുണ്ടു്. ഒരു സത്പാത്രം സൗഭാഗ്യത്തിൽനിന്നു ദുർഭാഗ്യത്തിൽ നിപതിക്കുന്ന പ്രദർശനം കരുണയോ, ഭയമോ ഉണ്ടാക്കുന്നില്ല; അതു നമ്മിൽ കടുത്ത ആഘാതമേല്പിക്കുകയാണു ചെയ്യുന്നതു്. ഇവിടെ സത്പാത്രമെന്നു പറഞ്ഞതു് മനുഷ്യസഹജമായ എല്ലാ ദോഷങ്ങൾക്കുമതീതനായ മനുഷ്യനെ ഉദ്ദേശിച്ചാണ്. ആ നിലയ്ക്കു് പാത്രവുമായി താദാത്മ്യം നേടുവാൻ നമുക്കു കഴിയുന്നില്ല. ദുഷ്ടനായ പാത്രം ദുർഭാഗ്യത്തിൽനിന്നു സൗഭാഗ്യത്തിലോട്ട് ഉയരുന്നതായി ചിത്രീകരിക്കുന്നതു ദുഃഖാന്തനാടകത്തിനു് അനുകൂലവുമല്ല. ആ നില നമ്മുടെ ധാർമ്മികമായ ന്യായബോധത്തിനു വിപരീതമാകയാൽ, ഭയവും കരുണയുമുളവാകയില്ല. അത്യന്തം ദുഷ്ടനായവന്റെ ദുർഗ്ഗതിയും വാഞ്ഛനീയമല്ല. ആ സ്ഥിതിയിൽ നമ്മുടെ ന്യായബോധം തൃപ്തിയടയാമെങ്കിലും, കരുണയും ഭയവും ഉണ്ടാകയില്ല. നിർദ്ദോഷിയുടെ ദുർഭാഗ്യമേ കരുണയുണ്ടാക്കയുള്ളു. നമ്മുടെ ഉള്ളിൽ ഭയമുണ്ടാകണമെങ്കിൽ നമ്മെപ്പോലുള്ളവക്കു ആപത്തുണ്ടാകണം. അങ്ങേ അറ്റം സത്സ്വഭാവിയും ന്യായതത്പരനുമല്ലാതെയും, എങ്കിലും തന്റെ ദുർഗ്ഗുണം മൂലമോ, പാപം നിമിത്തമോ അല്ലാതെ വെറും തെറ്റോ അസാവധാനമോ, പററിപ്പോയതുകൊണ്ടു് ദുർഭാഗ്യത്തിൽ കുടുങ്ങുന്നവനുമായുമുള്ള ഉന്നതവ്യക്തിയുടെ ചിത്ര

മാണു് ദുഃഖാവിഷ്ടമായ ആനന്ദം തരുവാൻ യോജിച്ചരൂപം. ഉന്നതനുമായുള്ള ബന്ധം പ്രഭാവോത്പാദകമാകുന്നു. ദുഃഖഭോക്താവു് അങ്ങേഅററം സദാചാരിയല്ലാത്തതിനാൽ ധാർമ്മികമായ ക്ഷോഭവും വെറുപ്പുമുണ്ടാകുന്നില്ല. പാപമോ, ദുർഗ്ഗുണമോ ആണു് ദുഃഖകാരണമെങ്കിൽ, പ്രേക്ഷകർക്കു സന്തൃപ്തി കിട്ടുന്നുമില്ല. ദുഃഖം നിതാന്തം അകാരണമല്ലാത്തതുകൊണ്ടു്, ധാർമ്മികമായ ന്യായബോധം പരിതൃപ്തമാകയും അതു മനുഷ്യസഹജമായ കുററമോ കുറവോ മൂലമുണ്ടായതാകകൊണ്ടു്, നൈസർഗ്ഗികമായ ജീവകാരുണ്യം (മനുഷ്യകാരുണ്യം) ഉണരുകയും ചെയ്യും.

സ്വഭാവേന ഈ സന്ദർഭം ഭാരതീയരുടെ കാവ്യസിദ്ധാന്തങ്ങളിൽ പ്രധാനമായ സാധാരണീകരണത്തിൽ എത്തുന്നു. പാത്രഗതമോ, കാഴ്ചവ്യാപാരഗതമോ ആയ സ്വഭാവം പ്രേക്ഷകരിൽ സുഖദുഃഖാദികൾ ഉണ്ടാക്കണമെങ്കിൽ, ആ ആലംബം സാമാന്യമായി എല്ലാവരുടേയും സുഖദുഃഖാദികൾക്കുള്ള ആലംബമായിരുണം. ഈ നില വരുത്തുന്ന പ്രക്രിയയാണു് സാധാരണീകരണം. ലോകഹൃദയമറിയുന്നവൻ—വിവിധമായ വിശേഷതകൾക്കും, വിചിത്രതകൾക്കുമിടയ്ക്കു്, മനുഷ്യവർഗ്ഗത്തിൻെറ സാമാന്യഹൃദയം ദർശിക്കുന്നവൻ— മാത്രമേ സത്കവിയാകയുള്ളു. ലോകഹൃദയത്തിൽ ഹൃദയം അലിഞ്ഞുചേരുന്ന അവസ്ഥയാണു രസം[1], അതു സുഖവും ദുഃഖവുമാകാം.

---

1. നാട്യദർപ്പണകാരൻ പറയുന്നു: "സുഖദുഃഖാത്മകോരസഃ * * അനിഷ്ട വിഭാവാദ്യുപനീതാത്മാനഃ കരുണ രൌദ്ര ബീഭത്സ ഭയാനകാശ്ചത്വാരോ ദുഃഖാത്മാനാഃ"—അനിഷ്ടവിഭാവാദികൊണ്ടു ഉപനീതമായ രസങ്ങളാണു് കരുണയും ഭയാനകവുമെങ്കിൽ, കരുണ മുതലായവ എന്തിനുകാണുന്നു, എന്ന പ്രശ്നമുന്നയിച്ചു സമാധാനം പറയുന്നു: "യത്പുനരേഭിരപി ചമത്കാരോ ദൃശ്യതേ സ രസാസ്വാദവിരാമേ സതി യഥാവസ്ഥിതവസ്തുപ്രദർശകേന കവിനടശക്തികൌശലേന വിസ്മയന്തേ ഹി ശിരച്ഛേദകാരിണാപി പ്രഹാരകുശലേന വൈരിണാശൌണ്ഡീരമാനിനഃ അനേനൈവ സർവ്വാംഗാഹ്ളാദകേന കവിനടശക്തിജന്മനാ ചമത്കാരേണ വിപ്രലബ്ധാഃ പരമാനന്ദരൂപതാം ദുഃഖാത്മകേഷ്വപി കരുണാദിഷു സുമേധസഃ പ്രതിജാനതേ ഏതദാസ്വാദലൌല്യേന പ്രേക്ഷകാ അപി ഏതേഷു പ്രവർത്തന്തേ കവയസ്തു സുഖദുഃഖാത്മാത്മക സംസാരാനുരൂപ്യേണ രാമാദിചരിതം നിബധ്നന്തഃ സുഖദുഃഖാത്മകരസാനുവിദ്ധമേവ ഗ്രഥ്നന്തി പാനകമാധുര്യമിവ ച തീക്ഷ്ണാസ്വാദേന ദുഃഖാസ്വാദേന സുതരാം സുഖാനി സ്വദന്തേ ഇതി (നാട്യദർപ്പണം) കവിയുടെ കൌശലമാണു കരുണാദിരസപ്രദർശനകാരണം. അങ്ങനെ ചമത്കാരമുണ്ടാകുന്നു. ആ ചമത്കാരത്തിൽ മയങ്ങിയ പ്രേക്ഷകവൃന്ദം ദുഃഖദൃശ്യത്തിൽ ആനന്ദമനുഭവിക്കുന്നു. പാനകത്തിൽ ചുക്കു ചേർത്താലെന്നപോലെ ദുഃഖത്തിൻെറ തീക്ഷ്ണമായ സ്വാദുനിമിത്തം സുഖം കൂടുതൽ ആസ്വാദ്യമായി തീരും.

പ്രേക്ഷകന്റെമനസ്സിൽ ഉദിക്കുന്ന വിശേഷവ്യക്തിയുടേയോ, വിശേഷവസ്തുവിന്റേയോ നാട്യപ്രദർശിതമായഭാവത്തിന്റെ ആലംബം എല്ലാ പ്രേക്ഷകരുടെയും മനസ്സിൽ ഉദിക്കുന്ന ഭാവത്തിന്റെ ആലംബമായി പരിണമിക്കുവാനിടവരുത്തുകയാണ് സാധാരണീകരണം. കഥാനകഘടനയെപ്പററി പറയുന്നിടത്ത് അരിസ്റ്റോട്ടലെസ് വിശദീകരിക്കുന്നു: "കഥാവസ്തു കല്പിതമോ, പ്രസിദ്ധമോ ആയിക്കൊള്ളട്ടെ—ഒന്നാമത് അതിന്റെ സാമാന്യമായ സ്വരൂപം, തയാറാക്കുകയും, പിന്നീട് ഞാൻ മുമ്പു നിർദ്ദേശിച്ചതുപോലെ, അതിനെ ഉപാഖ്യാനമാക്കി, ദീർഘിപ്പിക്കുകയുമാണു കവിചെയ്യേണ്ടത്." സാമാന്യമായ രൂപനിർദ്ദേശത്തിന്റെ ഉദാഹരണം 'ഈഫിഗേനിയ'യിൽ നിന്ന് ഉദ്ധരിക്കാം. നവോഢയായ ഒരു കുമാരിയെ ബലികൊടുപ്പാനൊരുങ്ങുന്നു. ബലികർത്താക്കളുടെ മുൻപിൽനിന്ന് രഹസ്യമായി മാററപ്പെട്ട അവളെ മറെറാരുനാട്ടിൽ എത്തിക്കുന്നു. അന്യദേശത്തുനിന്നു വരുന്നവരെ ദേവിക്കുബലികൊടുക്കുക അവിടുത്തെ നടപ്പാണ്. അതുചെയ്യുവാനുള്ള പൗരോഹിത്യം അവൾക്കു നൽകുന്നു. കുറച്ചുനാൾകഴിഞ്ഞു, അവളുടെ സഹോദരൻ അവിടെ വന്നുചേരുന്നു. ഏതോകാരണവശാൽ അവൻ അവിടെ എത്തണമെന്ന ആകാശവാണി ഉണ്ടായി—ഈ വാസ്തവം നാടകത്തിന്റെ രൂപനിർമ്മാണത്തിൽ ഉൾപ്പെടുന്നില്ല അവൻ അവിടെ എത്തിയതെന്തിനാണെന്ന വസ്തുതയും കാര്യവ്യാപാരത്തിന്റെ അംഗമല്ല. എങ്കിലും വരുകതന്നെചെയ്യുന്നു. അവൻ ബന്ധനസ്ഥനാക്കപ്പെടുന്നു ഇവിടെ അരിസ്റ്റോട്ടലെസിന്റെ പ്രക്രിയയനുസരിച്ച്, 'ഈഫിഗേനിയ' 'വിശേഷ' മായ പേരും രൂപവുമുള്ള സ്ത്രീഅല്ല; വിപത്തിലകപ്പെട്ട വെറും ഒരു'സാധാരണസ്ത്രീ'യാണ്. അതിനാൽ എല്ലാവരുടേയും ഹൃദയത്തിൽ ഒന്നുപോലെ കുടികൊള്ളുന്ന മനുഷ്യത്വഗതമായ കാരുണ്യഭാവം തട്ടിയുണർത്തുവാൻ അവൾക്കു കഴിഞ്ഞു. നാമരൂപവിശിഷ്ടമായവ്യക്തികളെ സാധനമാക്കി ഈ സാമാന്യാനുഭൂതി സാധിക്കുക കാവ്യത്തിന്റെ ഉദ്ദേശ്യമാകുന്നു. ഇതാണു സാധാരണീകരണം.[1]

കല്പനാതത്ത്വത്തെപ്പററി പറയുന്നിടത്ത്, കവി തന്റെ പാത്രവുമായി താദാത്മ്യംപ്രാപിക്കുന്ന അവസ്ഥ നിർദ്ദേശിച്ചിട്ട്, "തന്റെ"തെന്ന നിലയിൽ നിന്നുയരുന്നതെപ്പോഴാണെന്നു അരിസ്റ്റോട്ടലെസു വ്യക്തമാക്കുന്നുണ്ട്. അപ്പോൾ കവിയിൽ മമത്വജന്യമായ ദുഃഖമോ, പരത്വജന്യമായ ഈർഷ്യാദ്വേഷങ്ങളോ ഇല്ലാതെ, സാധാരണീകൃതമായ സഹൃദ

---

1. പരസ്യ ന പരസ്യേതി മമേതി ന മമേതി ച തദാസ്വാദേ വിഭാവാദേ: പരിച്ഛേദോ ന വിദ്യതേ!! (സാഹിത്യദർപ്പണം 3.12) രസാഭിവ്യക്തി നടക്കുമ്പോൾ എല്ലാവസ്തുവിന്റെയും സാധാരണീകരണം നടക്കുന്നുവെന്നു താത്പര്യം.

യത്ര ജാഗ്രതമാകുമെന്നും, അങ്ങനെ കവിഹൃദയവും ലോകഹൃദയവും അഭിന്നമാകുമെന്നുമാണ്" ആ ദർശനം വിശദമാക്കുന്നതു്.[1] ഭാരതീയകാവ്യശാസ്ത്രത്തിൽ ഈ നിലയ്ക്കു ഭാവകത്വമെന്നാണു പേരു്. "ഭാവകത്വം സാധാരണീകരണം തേന ഹി വ്യാപാരേണ വിഭാവാദയഃ സ്ഥായീ ച സാധാരണീക്രിയന്തേ. സാധാരണീകരണം ച ഏതദേവ യത് സീതാദിവിശേഷാണാം കാമിനീത്വാദി സാമാന്യേനോപസ്ഥിതിഃ = ഭാവകത്വമാണു സാധാരണീകരണം. വിഭാവം മുതലായവയും സ്ഥായീഭാവങ്ങളും സാർവ്വജനീനമാകുന്നതു് ആ വ്യാപാരത്തിലൂടെയാണു്. സീതാ മുതലായ വിശേഷ വ്യക്തികളെ സാമാന്യമായ നാരീരൂപത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കുക സാധാരണീകരണമാകുന്നു—എന്നു കാവ്യപ്രകാശവ്യാഖ്യയിൽ പറഞ്ഞിട്ടുണ്ടു്. ശ്രോതാക്കളോ, പ്രേക്ഷകരോ ഗ്രഹിക്കുന്ന അർത്ഥമാണു വിഭാവം. ലൌകികജ്ഞാനത്തിൻെറ വിഷയമായ വിഭാവത്തിനു പരിണാമാത്മമാകുന്ന നിയമം കാവ്യവർണ്ണിതമായ വിഭാവത്തിൽ പരിണാമാത്മമാകുന്നില്ല. ലൌകികജ്ഞാനത്തിനു് അതിൻെറ ഭൌതികമായ സത്ത്വം ആവശ്യമാണു്. മേശയെന്ന ലൌകികബോധം മേശയുടെ പ്രത്യക്ഷമായ ഇന്ദ്രിയഗ്രാഹ്യതയെ ആശ്രയിക്കുന്നു. കാവ്യഗതമായ വിഭാവങ്ങൾക്കു് ബാഹ്യസത്ത്വം (ഭൌതികസത്ത) വേണ്ട. എന്തുകൊണ്ടെന്നാൽ, കാവ്യഗതമായ വിഭാവങ്ങളുടെ ഭാവന, വർണ്ണനയെ അവലംബിക്കുന്നു. കൂടാതെ, ലൌകികജ്ഞാനം വിശിഷ്ടമാണു്, കാവ്യഗതമായ വിഭാവം സാമാന്യമാകുന്നു [2] ലൌകികജ്ഞാനം വ്യക്തിയേയും, വിശിഷ്ടത്തെയും സംബന്ധിച്ച അറിവാണെന്നും, കാവ്യഗതജ്ഞാനം ജാതിയെ (സാമാന്യത്തെ) സംബന്ധിച്ച അറിവാണെന്നും എല്ലാ നിരൂപകന്മാരും സമ്മതിക്കുന്നു.[3] കാവ്യത്തിൻെറ വിഷയം വിശിഷ്ടമല്ല—

1. "കവിഗത സാധാരണീഭൂതസംവിന്മൂലശ്ച കാവ്യപുരഃസരോ നാട്യവ്യാപാരഃ സൈവ ച സംവിത് പരമാർത്ഥതോ രസഃ" (അഭിനവഭാരതി അ. 6) മനനം ചെയ്യുക. "കവിസ്സാമാജിക തുല്യ ഏവ" എന്ന ലോകോക്തി. പാശ്ചാത്യരുടെ കാവ്യസിദ്ധാന്തത്തിലെ Empathy ഇവിടെ ഇണക്കി നോക്കുക.

2. വിഭാവ ഇതി വിജ്ഞാതാർത്ഥഃ * * അമീഷാം ചാനപേക്ഷിതബാഹ്യസത്ത്വാനാം ശബ്ദോപധാനാദേവാസാദിതതദ്ഭാവാനാം സാമാന്യാത്മനാം സ്വസ്വസംബന്ധിത്വേന വിഭാവിതാനാം സാക്ഷാദ്ഭാവകചേതസി വിപരിവർത്തമാനാനാമാലംബനാദിഭാവ ഇതി ന വസ്തുശൂന്യതാ (ദശരൂപകം 4. 2. ധനികവൃത്തി)

3. കാവ്യം "സാധാരണതയുടെ മഹിമ" യാണെന്നു ഡാക്ടർ ജാൺസൺ സമ്മതിച്ചുവെങ്കിലും, ഗിൽബെ, റാൻസം, ബ്ററാസ് മുതലായ നവീന വിമർശകന്മാർ "കാവ്യത്തിൽ വിശേഷതയാണു മുഖ്യ"മെന്നു വാദിക്കുന്നുണ്ടു്. നോക്കുക—W. T. Stace: The Meaning of Beauty. (1929) pp. 161

സാമാന്യമാണ്, എന്നു പ്ലേറ്റോൻ പറഞ്ഞിട്ടുണ്ട്. ഈഫിഗേനിയുടെ പ്രകരണം അവതരിപ്പിച്ചിട്ട്, വിശേഷത്തെ സാമാന്യമാക്കുന്ന പ്രക്രിയ ദൃഷ്ടാന്തീകരിക്കയാണ് അരിസ്റ്റോട്ടലെസു ചെയ്തതു്.

സാധാരണീകരണത്തിൽനിന്നുണ്ടാകുന്ന അവസ്ഥയാണു താദാത്മ്യം. പ്രദർശിപ്പിച്ച പാത്രഗതസ്വഭാവത്തിനും, പ്രേക്ഷകനിൽ ഉത്തേജിപ്പിച്ച ഭാവാനുഭൂതിക്കും തമ്മിൽ അഭേദംസ്ഥാപിച്ചുകഴിഞ്ഞാൽ, തത്കാലം ആ പ്രേക്ഷകൻ, പാത്രത്തിന്റെ കർമ്മവ്യാപാരത്തിൽനിന്നു താനറിയാതെതന്നെ ആ ഭാവങ്ങളെ തന്നിൽ പ്രയോഗിക്കുന്നു.[1] അതായതു്, പാത്രത്തിൽ നടക്കുംപോലെ സ്വഭാവവ്യാപാരം പ്രേക്ഷകനിലും യുഗപത് നടക്കുന്നു. അപ്പോൾ, കരുണയും ഭയവും യഥായോഗ്യം ജാഗ്രതമായിട്ട്, മനോവികാരത്തിനു ജീവൻ കൊടുക്കുന്നു; നാടകം കാണുംമുമ്പ്, ഉറച്ച് ജാഡ്യത്തിലാണ്ടുകിടന്ന വികാരങ്ങൾ ഇളകി ക്രിയാരൂപമെടുക്കുന്നു. അങ്ങനെ ഇളകി, അങ്ങോട്ടുമിങ്ങോട്ടും തിരിഞ്ഞുമറിഞ്ഞുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന വികാരങ്ങൾ, പ്രദർശിതമായ നാടകത്തിൽ സമീകൃതമായി, ഇണങ്ങി, സുന്ദരസംഗീതത്തിലെ ധ്വനികൾ ലയംപ്രാപിക്കുംപോലെ, അഭിലഷിതമായ സാധ്യസമഞ്ജസമായി അണയുന്നു. അല തല്ലുന്ന കടൽകണക്കെ ഉത്തേജകമായിരുന്ന വികാരസമൂഹം ഇങ്ങനെ 'സ്വസ്ഥ'മായ നിലയിൽ തിരിച്ചെത്തുമ്പോൾ പ്രേക്ഷകൻ പ്രശമനം അനുഭവിക്കുന്നു. അപ്പോൾ പണ്ഡിതരാജനായ ജഗന്നാഥൻ രസഗംഗാധരത്തിൽ പറയുംപോലെ, "സമാധാവിവ യോഗിനഃ ചിത്തവൃത്തിരുപജായതേ, ഇയം ച പരബ്രഹ്മാസ്വാദാത് സമാധേർവ്വിലക്ഷണാ" = യോഗികൾക്കു സമാധിയിൽ കിട്ടുംപോലത്തെ ചിത്തവൃത്തി ഉണ്ടാകുന്നു. എന്നാൽ ആ സമാധി ബ്രഹ്മദർശനം തരുന്ന സമാധിയാണെന്നു തെററിദ്ധരിക്കരുതു്. പ്രശാന്തമായ ഈ അവസ്ഥയാണ് നാടകം കണ്ടിട്ടു മടങ്ങുന്ന പ്രേക്ഷകൻ തന്നോടൊന്നിച്ചു കൊണ്ടുപോരുന്ന ഭദ്രഫലം. വിരേചനംകൊണ്ടു സമീകൃതമായ ആത്മസ്ഥനിലയെ ഗാംഭീര്യപ്രാപ്തിയെന്നും, വൃത്തിനിരോധമെന്നും പറയാം. മനുഷ്യന്റെ മനോവികാരങ്ങളെ അവയുടെ ജാഡ്യത്തിൽനിന്ന് അപ്പഴപ്പോൾ ഉണർത്തി, ന്യായമായും സമുചിതമായും വ്യാപരിക്കുവാൻ പരിശീലിപ്പിക്കുകയും, അങ്ങനെ അതാതിന്റെ നേരായ സ്ഥാനത്തു വീണ്ടും പ്രതിഷ്ഠിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുവാൻ സമർത്ഥമായ ആത്മസ്ഥമായ നില ദുഃഖാന്തനാടകത്തിൽനിന്നു കിട്ടുന്നുവെന്നു് പ്ലേറ്റോന്റെ ആക്ഷേപത്തിനു അരിസ്റ്റോട്ടലെസു് സമാധാനംനൽകുന്നു.[2]

---

1. Ashley Dukes: Drama. pp. 168.

2. ദുഃഖാന്തനാടകത്തെപ്പററി അരിസ്റ്റോട്ടലെസിന്റെ വിരേചനസിദ്ധാന്തത്തിന്റെ ഖണ്ഡനത്തിനു നോക്കുക: Raphael, D. D Paradox of Tragedy (1960)

പ്രഹസനം.

'കോമഡി' എന്ന കാവ്യഭേദത്തിനു ചേരുന്ന ഭാരതീയനാമം പ്രഹസനമെന്നതാണ്. സുഖാന്തനാടകമെന്നോ, ഹർഷപര്യവസാന നാടകമെന്നോ, ഇംഗ്ലീഷിലും മററു യൂറോപ്യൻ ഭാഷകളിലും പ്രചാരത്തിലിരിക്കുന്ന 'കോമഡി' എന്നോ അല്ല ഈ കാവ്യഭേദത്തെപ്പററി പറയുമ്പോൾ മനസ്സിലാക്കേണ്ടതു്. അരിസ്റ്റോട്ടലെസിൻെറ പരിഭാഷയനുസരിച്ചു്, പ്രഹസനത്തിൻെറ നേരായ സ്വരൂപം ഇവയുടേതിൽനിന്നു ഭിന്നമാണ്. എന്നാൽ, വിവേച്യമായ ഗ്രന്ഥത്തിൽ പ്രഹസനത്തിൻെറ സ്ഥൂലമായ സ്വരൂപവും, ഉദ്ഭവചരിത്രവും, വിശേഷതയും ചുരുക്കി, സൂചനാമാത്രമായി പറഞ്ഞിട്ടു് തൃപ്തിപ്പെടുകയേ അരിസ്റ്റോട്ടലെസു ചെയ്യുന്നുള്ളു. 'പ്രഭാഷണകല'യിലും 'കാവ്യകലയെപ്പററി'യുടെ ആരംഭത്തിലും കാണുന്ന സൂചനകളിൽനിന്നു് മനസ്സിലാകുന്നതു്, മറെറാരു ഗ്രന്ഥത്തിൽ പ്രഹസനത്തെക്കുറിച്ചു വിസ്തരിച്ചു പ്രതിപാദിച്ചിരിക്കണമെന്നാണ്. പ്രസ്തുത ഗ്രന്ഥത്തിൻെറ അനുപലബ്ധമായ രണ്ടാംഭാഗത്തിൽ പ്രഹസനം നിരൂപിച്ചിരിക്കാം.

മനുഷ്യൻെറ യഥാർത്ഥമായ ജീവിതത്തെ ഹീനതരമാക്കി ചിത്രീകരിക്കുകയാണു പ്രഹസനത്തിൻെറ ലക്ഷ്യമെന്നു്, അനുകരണവിഷയമെന്ന വകുപ്പിൽ, വ്യക്തമായ സങ്കേതം കാണുന്നു. അതാണ് പ്രഹസനത്തിൻെറ വിഷയം. അതു് വ്യക്തിഗതമായിരിക്കാറുമില്ല; പ്രായേണ ഒരു വർഗ്ഗത്തിൻേറയോ, ഒരു വിഭാഗത്തിൽ കൊള്ളിക്കാവുന്നവരുടേയോ, ഹീനമായ അനുകരണമാണ് പ്രഹസനം. അതിനാൽ, അതിലെ കഥാവസ്തു പ്രസിദ്ധമായിരിക്കയില്ല– അതു കല്പിതമായിരിക്കും. പ്രഹസനത്തിൻെറ മൂലഭാവം ഹാസ്യമാണ്, ഹർഷമല്ല. അവഗീതമെന്ന 'മുരട്ട' കാവ്യത്തിൻെറ ആധാരഭൂതമായ ഭാവവും ഹാസ്യമാണ്, ഹർഷമല്ല. പക്ഷെ, അതിൻെറ വിഷയം വ്യക്തിഗതമായിരിക്കും. കൂടാതെ, തദ്വാരാ വ്യക്തികളെ നിന്ദിക്കുന്നുവെന്നതു്, അതിൻെറ വലിയ കുറവാണ്. തൻമൂലം, അവഗീതം നല്ല കലയല്ല; പ്രഹസനം ശ്രേഷ്ഠമായ കലയാണുതാനും.

പ്രഹസനത്തിലെ പാത്രങ്ങളുടെ വൈകൃതം–ശാരീരികമോ, ശീലപരമോ ആയ ദോഷം–ക്ലേശകരമോ, അശുഭകരമോ ആയിരുന്നുകൂടാ. അതായതു്, പാത്രങ്ങളുടെ ദോഷം ഗൗരവമുള്ളതാകരുതു്. ഭാരിച്ച വൈകൃതം പ്രേക്ഷകൻെറ മനസ്സിനു ക്ലേശമുണ്ടാക്കുകയും, അങ്ങനെ ഹാനിവരുത്തുകയും ചെയ്യേക്കും. വെറും രൂപവൈകൃതമോ, ഉപഹാസ്യമായ വ്യാപാരമോ, പ്രേക്ഷകരിൽ കാര്യമായ ക്ലേശമുണ്ടാക്കാറില്ല. കോമാളികളുടെ രൂപവും, വേഷവും, ചേഷ്ടയും, ഭാഷയുമെല്ലാം, ചിരിച്ചു കളയത്തക്കതേ ഉള്ളു.

പ്രഹസനത്തിൻെറ കഥാനകം മറേറ ദൃശ്യകാവ്യമായ ദുഃഖാന്തനാടകത്തിൻേറതിനെ സമീപിക്കുന്നതായിരിക്കണം. ആദിയും,

മദ്ധ്യവും, അന്തവുമുള്ള പൂർണ്ണവും, ഏകത്വവിശിഷ്ടവും, പൌർവ്വാപര്യ ക്രമത്തിലിണക്കിയതുമായിരിക്കണം പ്രഹസനത്തിന്റെ കഥാഘടന. ഇവ കലയുടെ അംഗങ്ങളാണ്. സ്ഥിതിവിപര്യമോ അഭിജ്ഞാനമോ പ്രഹസനത്തിനു കൂടിയേതീരൂ എന്നില്ല.

പ്രഹസനത്തിന്റെ ആദിമമായ പ്രേരണാകേന്ദ്രം, ദുഃഖാന്തനാടകത്തിന്റേതുപോലെ, ദിയോന്യുസിയാക് ചടങ്ങാണെന്നു പറയേണ്ടിയിരിക്കുന്നു. സർജ്ജനവാസനയെ ഉത്തേജിപ്പിക്കുന്ന ഒരു തരം ഗ്രാമ്യ ചടങ്ങായിരുന്നു അതു്. അതിൽ, ലൈംഗികപ്രതിമകൾ നിർലജ്ജം പ്രദർശിപ്പിച്ചുപോന്നു. വികടചേഷ്ടകളും, അശ്ലീലഗീതങ്ങളും അതിന്റെ അംഗമായിരുന്നു. അരിസ്റ്റോഫേനസിന്റെ ചില പ്രഹസനങ്ങളിൽ ഇവയൊക്കെ ഉൾപ്പെടുത്തിയിട്ടുമുണ്ട്. അരിസ്റ്റോഫേനസിന്റെ പച്ച പാട്ടുകളും, ഹാസ്യങ്ങളും ഇന്നാണെങ്കിൽ, 'പീനൽകോഡി'ൽ ഉൾപ്പെടുന്ന കുററങ്ങളായേക്കും. 'ല്യുസിസ്റ്റ്രാത'യിൽ രതിവാസനയെ നാട്യപ്രക്രിയയിൽ ഇണക്കാൻ ആ പ്രഹസനകവി മടിച്ചിട്ടില്ല!

ശുദ്ധമായ കലയെന്ന നിലയ്ക്കു നോക്കുന്നതായാൽ, ദുഃഖാന്തനാടകമെന്നും, പ്രഹസനമെന്നും, രണ്ടുതരം വിഭജനം ശരിയല്ല. പ്ലേതോൻ ഈ ഭേദം അംഗീകരിയ്ക്കുന്നില്ല. 'സിംപോസിയ'ത്തിന്റെ ഒടുവിൽ സോക്രതീസ് അഗഥോനും അരിസ്റ്റോഫേനസുമായി ഒരു സംവാദത്തിലേർപ്പെടുന്നു. അഗഥോൻ ദുഃഖാന്തനാടകകാരനും, അരിസ്റ്റോഫേനെസ് പ്രഹസനകവിയുമാണ്. അവസാനം, നല്ല ദുഃഖാന്തനാടകകവിയാണ് നല്ല പ്രഹസനകാരനെന്നും, നല്ല പ്രഹസനകാരനാണു നല്ല ദുഃഖാന്തനാട്യകവിയെന്നും, ഇരുവരേയും കൊണ്ടു സമ്മതിപ്പിക്കുന്നു [1] ഈ സന്ദർഭത്തിന്റെ വിശദീകരണം 'ഫിലേബുസി'ൽ കാണാം. [2] ചുരുക്കത്തിൽ, വെറും ബാഹ്യമായ ഭേദത്തെ ലാക്കാക്കിയാണ് രണ്ടു കാവ്യപ്രകാരങ്ങളുടേയും വിവേചനം അരിസ്റ്റോതേലെസ് നിർവ്വഹിക്കുന്നതു്. ഈ ഭേദം ശുദ്ധമായ കലയുടേതല്ല. [3]

---

1. Plato. Symposium 223
2. Plato. Philebus· 48 ff
3. ദശരൂപകത്തിൽ പ്രഹസന ചർച്ചയുണ്ട്— "പ്രഹസനം ത്രേധാ, ശുദ്ധവൈകൃതസംകരൈഃ"— "പാഷണ്ഡിവിപ്രപ്രഭൃതിചേടചേടീവിടാകുലം ചേഷ്ടിതം വേഷഭാഷാഭിഃ ശുദ്ധംഹാസ്യവചോന്വിതം "കാമുകാദിവചോവേഷൈഃ ഷണ്ഡകഞ്ചുകിതാപസൈഃവികൃതം, സംകാദ്വീഥ്യാ സംകീർണ്ണം ധൂർത്തസംകുലം = ശുദ്ധം, വികൃതം, സംകരം എന്ന മൂന്നുതരം പ്രഹസനമുണ്ട്. പാഷണ്ഡന്മാർ, ബ്രാഹ്മണർ (യാത്രകളിബ്രാഹ്മണർ), മുതലായ ഭൃത്യന്മാരും ഭൃത്യകളും ഒന്നിച്ചിരിക്കുന്ന അവസ്ഥയിൽ അവർ ശുദ്ധപ്രഹസനത്തിലെ പാത്രങ്ങളാണ്. അവരുടെ വേഷത്തിനും ഭാഷയ്ക്കും ഇണങ്ങിയതായിരിക്കും കാര്യവ്യാപാരം.

മഹാകാവ്യം

മൂന്നാം പുസ്തകത്തിൽ മഹാകാവ്യം നിരൂപിക്കുന്നു. ആ നിരൂപണവും ദുഃഖാന്തനാടകത്തിൻേറതുപോലെ അപൂർണ്ണമാണ്. ഒന്നാം പുസ്തകത്തിലെ നിർവ്വചനപ്രകരണത്തിൽ മഹാകാവ്യത്തിൻെറലക്ഷണം കൊടുക്കുന്നില്ല. ദുഃഖാന്തനാടകത്തെ മുഖ്യമാക്കി ഗണിച്ചുകൊണ്ട് അതുമായി മഹാകാവ്യത്തിനുള്ള ഭേദവും സമാനതയുമേ അരിസ്റ്റോട്ടലെസ് നിർദ്ദേശിക്കുന്നുള്ളു. ആദ്ധ്യവർഗ്ഗത്തിൽ പിറന്ന പാത്രങ്ങളുടെ അനുകരണം രണ്ടിലും നടക്കുന്നു, രണ്ടും പദ്യമയമാണ്—ഇതാണു സമാനത. മഹാകാവ്യത്തിൽ ഒരു തരം വൃത്തമേ പ്രയോഗിക്കാവുള്ളു, ദുഃഖാന്തനാടകം പല വൃത്തങ്ങളിലും രചിക്കാം; മഹാകാവ്യം ആഖ്യാനാത്മകമാകകൊണ്ട്, അതിൻെറ അതിരുകൾ എത്രവേണമെങ്കിലും വിസ്തൃതമാക്കാം; ദുഃഖാന്തനാടകം ഒററയിരുപ്പിൽ നോക്കി തീർക്കത്തക്ക ദൈർഘ്യത്തിനുള്ളിൽ ഒതുങ്ങിയിരിക്കണം; ഇതാണ് മുഖ്യമായ ഭേദം. ശേഷം ഘടകങ്ങൾ പ്രായേണ രണ്ടിലും സമാനംതന്നെ. അതിനാൽ, അവ വീണ്ടും ചർച്ചയ്ക്കു വിഷയമാകേണ്ടതില്ല

മഹാകാവ്യം സമാഖ്യാനരൂപത്തിലുള്ള കാവ്യപ്രകാരമാകയാൽ, അതിൽ കവിവചനം യഥേഷ്ടം ചേർക്കാൻ സൗകര്യമുണ്ട്. ദുഃഖാന്തകാവ്യം നാട്യരൂപത്തിലുള്ളതാകയാൽ, അതിൽ കവിവചനം ചേരുകയില്ല—പാത്രങ്ങളുടെ സംവാദമോ, ഭാഷണമോ, കാര്യവ്യാപാരമോ, മാത്രമേ അതിലിണങ്ങൂ. സമൂഹഗാനത്തിലൂടെയോ, നന്നേ ചുരുക്കം അവസരങ്ങളിൽ നേപഥ്യത്തിൽനിന്നോ, കവിവചനം കേൾക്കാമെന്നല്ലാതെ, നാടകവേദിയിൽ കവിവചനത്തിനു പ്രവേശമില്ല. മററു ലക്ഷണങ്ങൾ കണക്കിലെടുത്തുകൊണ്ടു പരീക്ഷിക്കുന്നതായാൽ, നാടകം ദൃശ്യവും മഹാകാവ്യം ശ്രവ്യവുമാണെന്ന സാധാരണഭേദം അത്ര മുഖ്യമാണെന്നു തീരുമാനിക്കുവാൻ തരമില്ലെന്ന ധ്വനി ഗ്രന്ഥത്തിലുണ്ടെന്നു കാണാവുന്നതാണ്.

അരിസ്റ്റോട്ടലെസിൻെറ മതമനുസരിച്ച്, മഹാകാവ്യത്തിൻെറ കഥാവസ്തു ഐതിഹ്യപരമ്പരയെ ആശ്രയിക്കുന്ന പ്രഖ്യാതമായ വിഷയമായിരിക്കണം. അതിൽ ജീവിതത്തിൻെറ ചിത്രീകരണം, യാഥാർത്ഥ്യത്തെക്കാൾ ശ്രേഷ്ഠമാംവിധമായിരിക്കയും വേണം. അതിൻെറ

സംസാരം ഹാസ്യമായിരിക്കും. കാമുകരെ അനുകരിക്കുന്ന വേഷവും ഭാഷയും കൈകാര്യംചെയ്യുന്നവരായ നപുംസകരോ കഞ്ചുകികളോ താപസന്മാരോ പാത്രങ്ങളായിരിക്കുന്ന പ്രഹസനം വികൃതമാണ്. ധൂർത്തന്മാർ നിറഞ്ഞ പ്രഹസനമാണു സങ്കീർണ്ണം. എല്ലാററിലും ഹാസ്യരസത്തിനു മാത്രമേ പ്രാധാന്യം നല്കാവൂ. "രസസ്തു ഭൂയസാ കാര്യഃ ഷഡ്വിധോ ഹാസ്യ ഏവ തു". (ദശരൂപകം 3). കലാപൂർണ്ണമായ പ്രഹസനം സഫലമായി അഭിനയിക്കുക ദുഷ്കരമാണെന്ന് ഓർത്തിരിക്കണം.

ആയാമം വിസ്തൃതവും, അതു് പലതരം ഉപാഖ്യാനങ്ങൾ ചേൎന്നതുമായിരിക്കണം. അതിലെ കാൎയ്യസ്വരൂപം ആദിയും, മദ്ധ്യങ്ങളും, അവസാനവുമുള്ള സ്വയംപൂൎണ്ണമായ ആഖ്യാനമായിരിക്കയാണ് വേണ്ടതു്. മഹാകാവ്യത്തിൽ, ദുഃഖാന്തനാടകത്തിലെന്നപോലെ തന്നെ, വസ്തുഘടനയുടെ എല്ലാ ആഭ്യന്തരഗുണങ്ങളും, അംഗങ്ങളും ഉണ്ടായിരിക്കേണ്ടതാണ്.

കാവ്യഭാഷ

ഗദ്യത്തിലും പദ്യത്തിലും ഭാഷയ്ക്കു് അസമാനതയുണ്ടല്ലോ. ഈ ഭേദം 'പ്രഭാഷണകല'യിൽ നിർദ്ദേശിച്ചിട്ടുണ്ടു്. കാവ്യഭാഷ (പദ്യഭാഷ) അസാധാരണയും, ഗദ്യഭാഷ സാധാരണയുമാണ്. വ്യവഹാരത്തിൽ ഭാഷയുടെ ന്യൂനതമമായ ഘടകം ശബ്ദമാണല്ലോ. ശബ്ദങ്ങളെ ആറു ഗണങ്ങളിലായി വിഭജിക്കാം: (1) പ്രചലിതം, (2) അപരിചിതം, (3) ലാക്ഷണികം, (4) ആലംകാരികം, (5) നവരചിതം, (6) വ്യാകുചിതം, സംകുചിതം, പരിവൎത്തിതം. ഇവയിൽ ലാക്ഷണികം നമ്മുടെ വിശേഷമായ ശ്രദ്ധ അർഹിക്കുന്നു. "ഒരു പദാൎത്ഥത്തിന്നു മറെറാരു നാമം ആരോപിക്കുകയാണു ലക്ഷണാ. വർഗത്തിൽനിന്നു് ഉപവർഗത്തിലോട്ടും, ഉപവർഗത്തിൽനിന്നു വർഗത്തിലോട്ടും, ഉപവർഗത്തിൽനിന്നു ഉപവർഗത്തിലോട്ടും അല്ലെങ്കിൽ സാധൎമ്മ്യത്തെ ആധാരമാക്കിയും ഈ ആരോപം നേടാം" എന്നു് അരിസ്റ്റോട്ടലെസ് പറഞ്ഞിട്ടുണ്ടു്. ഇവിടെ ആരോപശബ്ദം പ്രയോഗിച്ചിരിക്കുന്നതുകൊണ്ടു് കേവലം സാരോപലക്ഷണയാണു് അഭീഷ്ടമെന്നു ധരിച്ചുപോകരുതു്. "കാവ്യകലയെപററി"യിലെ ലക്ഷണാവിചാരം സംസ്കൃതത്തിൽ സ്വീകൃതമായ ശബ്ദശക്തിസിദ്ധാന്തത്തിൽ അന്തർഭവിക്കുംപോലെ തോന്നുന്നു.

ചില വിശേഷമായ സാഹചൎയ്യത്തിൽ, ശബ്ദത്തിന്റെ മുഖ്യാൎത്ഥം ഇണങ്ങാറില്ല. അവിടെ മുഖ്യാൎത്ഥവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട മററൎത്ഥം ഗ്രഹിക്കാറുണ്ടു്. ഇപ്രകാരം അൎത്ഥഗ്രഹണത്തിന്റെ ആശ്രയം ഏതെങ്കിലും ലോകവ്യവഹാരം അല്ലെങ്കിൽ രൂഢിയോ, അഥവാ വിശേഷമായ അൎത്ഥം വ്യക്തമാക്കണമെന്നുള്ള വക്താവിന്റെ ഇച്ഛ അല്ലെങ്കിൽ പ്രയോജനമോ ആകുന്നു. ഇങ്ങനെ വിശേഷാൎത്ഥത്തിന്റെ ബോധം തരുന്ന ശക്തിയാണു് ലക്ഷണാ. ലക്ഷണാവൃത്തിയുള്ള ശബ്ദം ലാക്ഷണികവും, അതിന്റെ അൎത്ഥം ലക്ഷ്യാർത്ഥവുമാണു്. 'ഞാൻ വീണ കേൾക്കാൻ പോകുന്നു' എന്ന വാക്യത്തിൽ, വീണയുടെ പ്രകരണത്തിൽ 'കേൾക്കുക' എന്ന ക്രിയയുടെ മുഖ്യാർത്ഥം ഇണങ്ങുന്നില്ല. വീണയുടെ മുഖ്യാൎത്ഥം ഒരു വാദ്യയന്ത്രം എന്നാണു്. അതിന്റെ മുഖ്യാൎത്ഥത്തിനൊത്ത ക്രിയ 'കാണുക'യാണു്—'കേൾക്കുക'യല്ല. എന്തുകൊണ്ടെന്നാൽ, വീണ എന്ന വസ്തു കാണാനുള്ളതാണു്. മുഖ്യാൎത്ഥം സ്വീകരിച്ചാൽ, വീണ വെറും ചാക്ഷുഷമായ പ്രത്യക്ഷത്തിന്റെ വിഷയമാകുന്നു—ശ്രവണവിഷയമല്ല.

അപ്രകാരം മുഖ്യാർത്ഥം സംഗതമല്ലാതാകുമ്പോൾ, 'വീണയിൽനിന്നുണ്ടാകുന്ന ധ്വനി' എന്ന അർത്ഥം സ്വീകരിക്കേണ്ടിവരുന്നു. അതിനല്ലേ 'കേൾക്കു'ന്ന ക്രിയയുമായി ഇണങ്ങാനാവൂ? അതുകൊണ്ട്, വീണ എന്ന ശബ്ദം 'അതിൽനിന്നു പുറപ്പെടുന്ന ധ്വനി' എന്ന അർത്ഥത്തിൽ പ്രചരിക്കാനിടയായി. അതിനു കാരണം പ്രയോജനമാണ്—രൂഢിയാണ്. ലക്ഷണയ്ക്കു മൂന്നു തത്ത്വം കൂടിയേ തീരൂ. അവ ഇല്ലെങ്കിൽ ലാക്ഷണികത സംഭവമാകയില്ല. (1) മുഖ്യാർത്ഥബാധഃ = വാച്യാർത്ഥം സംഗതമല്ലാതെ വരുക (2) തദ്യോഗഃ = വാച്യാർത്ഥത്തോട് ലക്ഷ്യാർത്ഥത്തിനു ബന്ധമുണ്ടായിരിക്കുക, (3) രൂഢിഃ അഥവാ പ്രയോജനം = ലക്ഷ്യാർത്ഥത്തിന്റെ പ്രയോഗം വ്യവഹാരംകൊണ്ട് സാധുവായിരിക്കുക, അല്ലെങ്കിൽ, അത്തരം ലാക്ഷണികമായ പ്രയോഗംകൊണ്ടു വക്താവിന് എന്തെങ്കിലും വിശേഷമായ പ്രയോജനമുണ്ടായിരിക്കുക.[1] ശബ്ദത്തിന്റെ വേറെ വേറെ അർത്ഥത്തെപ്പറ്റി പ്രതിപാദിക്കുന്ന പാശ്ചാത്യർ അതിന്റെ സാക്ഷാത്തായ അർത്ഥവും (പ്രാപ്പർ സെൻസ്), ആലങ്കാരികം അഥവാ ലാക്ഷണികമായ അർത്ഥവും (ഫിഗററീവ് അഥവാ മെററഫോറിക് സെൻസ്) ഉണ്ടെന്നു സമ്മതിക്കുന്നു. എല്ലാവരും പ്രയോഗിക്കുന്ന ശബ്ദമാണ് സാക്ഷാത്തായ ശബ്ദം, അതിനോടു സംബന്ധമായ അർത്ഥമാണു സാക്ഷാത്തായ അർത്ഥം—ഇതാണ് അരിസ്റ്റോതലേസിന്റെ മതം. ഭാരതീയരുടെ മതമനുസരിച്ച്, 'വാചക'ശബ്ദം പദാർത്ഥങ്ങളുടെ സാക്ഷാത്തായ ബോധം തരുന്നു; ആ പദാർത്ഥങ്ങളുമായാണ് അതിന്റെ ബന്ധം. 'വാച്യാർത്ഥം' അതിന്റെ നിയതാർത്ഥമാണ്. "വാച്യാർത്ഥം ശബ്ദത്തിന്റെ പ്രാഥമികമായ സങ്കേതമാകുന്നു; സാക്ഷാത്തായ അർത്ഥം ഇതിന്റെ ദ്യോതകമാണ്."[2]

1. മുഖ്യാർത്ഥബാധേ, തദ്യോഗേ
രൂഢതോഽഥ പ്രയോജനാത് ।
അന്യോഽർത്ഥോ ലക്ഷ്യതേ യത്
സാ ലക്ഷണാരോപിതാ ക്രിയാ ॥

— കാവ്യപ്രകാശം. ഉല്ലാസം 1. കാണ്ഡം 9.

[മുഖ്യാർത്ഥബാധഃ, മുഖ്യാർത്ഥയോഗഃ, രൂഢിപ്രയോജനാന്യതരശ്ചേതി ത്രയം ലക്ഷണായാ ഹേതുഃ

= കാവ്യപ്രകാശം ബാലബോധിനി]

മുഖ്യാർത്ഥബാധേ തദ്യുക്തോ യഥാന്യോഽർത്ഥഃ പ്രതീയതേ
രൂഢേഃ പ്രയോജനാദ്വാസൌ ലക്ഷണാ ശക്തിരർപ്പിതാ

— സാഹിത്യദർപ്പണം; പരി. 2

2. Dumarsais quoted by Regnaud in his La Rhetorique Samskrit p 47.

ലാക്ഷണികാർത്ഥത്തെക്കുറിച്ച് അരിസ്റ്റോട്ടലെസ് കൂടുതൽ പ്രതിപാദിച്ചിട്ടുണ്ട്. 'പ്രഭാഷണകല' (റെട്ടോറിക്സ്) എന്ന ഗ്രന്ഥത്തിൽ, പദ്യാത്മകവും ഗദ്യാത്മകവുമായ രീതികളെപ്പറ്റി ഇപ്രകാരംഎഴുതുന്നു:- "സാധാരണമായി പ്രയോഗിച്ചുവരുന്ന ശബ്ദങ്ങളും, സാക്ഷാത്തായ അർത്ഥത്തിൽ പ്രയോഗിക്കുന്ന ശബ്ദങ്ങളും, ലാക്ഷണികശബ്ദങ്ങളും, കേവലം ഗദ്യശൈലിയിലാണ കാണുന്നതു". ഈ ശബ്ദങ്ങളെ എല്ലാവരും കൈകാര്യം ചെയ്യാറുള്ള എന്നാണ് ഇതിൽനിന്നു തെളിയുന്നതു്. ഓരോ വ്യക്തിയും ലാക്ഷണികമായ പ്രയോഗത്തിൽ സംഭാഷണം നടത്തുന്നു, മുഖ്യാർത്ഥത്തിൽ ശബ്ദങ്ങൾ പ്രയോഗിക്കുന്നു, സാധാരണമായി പ്രയോഗത്തിലിരിക്കുന്ന ശബ്ദങ്ങൾ കൈകാര്യം ചെയ്യുന്നു"[1] ഭാരതീയരുടെ രൂഢശബ്ദങ്ങൾ, വാചകശബ്ദങ്ങൾ, ലാക്ഷണിക ശബ്ദങ്ങൾ, ഈ മൂന്നുതരം ശബ്ദങ്ങൾക്കും അരിസ്റ്റോട്ടലേസു പറയുന്ന മൂന്നിനം ശബ്ദങ്ങൾക്കും തമ്മിൽ സമാനതയുണ്ടെന്നു നിശ്ചയിക്കാം. ഇവിടെ അരിസ്റ്റോട്ടലേസിൻെറ ഇംഗ്ലീഷ് വിവർത്തകനായ ത്യോഡർബക്ലേ ഒരു കുറിപ്പു ചേർക്കുന്നു.[2] ശബ്ദം നാലുതരമുണ്ടെന്നു അതിൽ പറയുന്നു. സാധാരണമായി പ്രയോഗത്തിലിരിക്കുന്ന ശബ്ദങ്ങൾക്കു 'കുറിഅ' എന്നാണ ഗ്രീക്കുനാമം. വാചകശബ്ദമാണ രണ്ടാമത്തെ തരം. 'ഗ്ലോത്താഇ' എന്നാണതിൻെറ പേരു്. ആ ഇനം ശബ്ദങ്ങളുടെ പ്രയോഗമണ്ഡലം ഏറെ വിസ്തൃതമാണ്. സാക്ഷാത് സങ്കേതമായും, മുഖ്യാർത്ഥമായും പ്രയുക്തമായവയാണ് 'ഓഇകേഇഅ' എന്ന മൂന്നാംതരം ശബ്ദങ്ങൾ. മുഖ്യാർത്ഥത്തിൻെറ ബാധവും, ഉപമാനമായ രീതിയുമുള്ളവ ലാക്ഷണികം (മെററഫോറാഇ). എത്രയോ ശബ്ദങ്ങൾ സാധാരണമായി പ്രയോഗത്തിലിരിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും അവ 'വാചക'മാകാറില്ല. വാസ്തവത്തിൽ, ആദ്യത്തെ മൂന്നുതരം ശബ്ദങ്ങളുടെയും കൂട്ടത്തിൽ വാചകശബ്ദങ്ങൾ തുലോം കുറവാണ്. വ്യക്തിപരമായ പദാർത്ഥങ്ങളുടെ സാക്ഷാത് വാച്യത്വം വാക്കിൻെറ എല്ലാ മണ്ഡലങ്ങളിലും വേണ്ടതു വ്യവഹൃതമാകാറില്ല. അതിനാൽ, അവയുടെ മൂലത്തിൽ, ലാക്ഷണികമായ പരിവർത്തനം പ്രത്യക്ഷമാണ്. കാലം ചെല്ലുമ്പോൾ, ഇവയുടെ ലാക്ഷണികത ശ്രോതാവിനു് ഒട്ടുംതന്നെ അനുഭവപ്പെടാത്തപോലെ, ഇവ സ്വാഭാവികമായിത്തീരുന്നു. ഇവ നേരെയുള്ള വാചകശബ്ദങ്ങളെന്നപോലെ, ശ്രോതാവിൻെറ മനസ്സിൽ അന്യഭാവമുണ്ടാക്കാതെ തന്നെ, വക്താവിൻെറ ആശയമെന്താണോ അതേഭാവത്തിൻെറ ബോധം സാക്ഷാത്തായി കൊടുക്കുന്നു. ഇവയുടെ ലാക്ഷണികത സുസ്പഷ്ടമല്ലാതെ വരുകയാൽ, ഇവയെ 'മെററഫൊരാഇ' യിൽ നിന്ന് ഭിന്നമായി കരുതുന്നു ദ്വിരേഫം, കുശലൻ മുതലായ സംസ്കൃതശബ്ദങ്ങൾ ഈ വകുപ്പിൽ പെടും. രൂഢഗതവും പ്രയോ

---

1. Aristotle, Rhetoric, Book III, ch· ii, Para 6, p p· 209
2. Theodore Buckley's foetnote 10, p p. 209.

ജനഗതവുമെന്ന രണ്ടു ഭേദം ലക്ഷണയ്ക്കുണ്ടെന്നു നാം ധരിക്കുന്നു. എന്നാൽ ഗ്രീക്കുചിന്തകന്മാർ രൂഢിയെ ലക്ഷണയിൽ ഉൾപ്പെടുത്തുന്നില്ല. രൂഢിലക്ഷണാ, അവരുടെ മതമനുസരിച്ച്, 'കുറിഞ്ഞ'യിലും 'ഗ്ലോത്തോങ്ങ്'യിലും അന്തർഭവിക്കുന്നു.

അരിസ്റ്റോട്ടിലോസ് നാലുതരം ലാക്ഷണികതയാണ് അംഗീകരിക്കുന്നത്-(1) വർഗത്തിൽനിന്നു വ്യക്തിഗതം, (2) വ്യക്തിയിൽനിന്നു വർഗഗതം (3) വ്യക്തിയിൽനിന്നു വ്യക്തിഗതം (4) സാധർമ്മ്യഗം. ഈ വിഭാഗം പില്ക്കാലത്തെ യൂറോപ്യൻവിദ്വാന്മാർ സ്വീകരിക്കുന്നില്ല. മൂന്നും നാലും വകുപ്പിൽ പെട്ട ലാക്ഷണികതയേ അവർ സമ്മതിക്കുന്നുള്ളു.[1]

ലാക്ഷണികതയുടെ ഒന്നാമത്തെ ഭേദത്തിൽ ലാക്ഷണികശബ്ദം ഏതെങ്കിലും വർഗത്തിന്റെ ബോധമുണ്ടാക്കുന്നു. പക്ഷേ, പ്രകരണത്തിൽ ശരിയായി ഇണങ്ങായ്കയാൽ വ്യക്തിയുടെബോധം (ലക്ഷ്യാർത്ഥം) സ്വീകരിക്കുന്നുണ്ട്. "ആ തുറമുഖത്ത് എന്റെ കപ്പൽ നില്ക്കുന്നു"— എന്ന ഉദാഹരണത്തിൽ, 'നില്ക്കുക' സാമാന്യക്രിയയാണ്; അതിലൂടെ 'തുറമുഖത്ത് കപ്പൽ നംങ്കൂരമിട്ടു നിറുത്തുന്നു' എന്ന വിശിഷ്ടക്രിയയുടെ ബോധം കിട്ടുന്നു. വിശിഷ്ടത്തിൽ നിന്ന് സാമാന്യത്തിന്റെ ബോധം കിട്ടുന്നിടത്ത്, രണ്ടാംതരത്തിലുള്ള ലാക്ഷണികതയാണ് അരിസ്റ്റോട്ടിലോസ് സ്വീകരിക്കുന്നത്. 'ഒഡ്യസ്സേഉസ് പതിനായിരം പരാക്രമങ്ങൾ കാണിച്ചു' എന്നിടത്ത് പതിനായിരമെന്ന വിശിഷ്ടാർത്ഥം അസംഖ്യമെന്ന സാമാന്യാർത്ഥത്തിനാണ് പ്രയോഗിച്ചിരിക്കുന്നത്. ഒരു വിശിഷ്ടാർത്ഥത്തിനു വേണ്ടി മറെറാരു വിശിഷ്ടാർത്ഥത്തിന്റെ വാചകം പ്രയോഗിക്കുക മൂന്നാമത്തെ ലാക്ഷണികതയാണ്. 'അവന്റെ പ്രാണനെ ഉരുക്കുവാൾ കൊണ്ടു വലിച്ചെടുത്തു' 'ക്രൂരഖഡ്ഗം കൊണ്ടു മുറിച്ചു'— ഇത്യാദി ഉദാഹരണങ്ങളിൽ, ഒന്നാമത്തേതിൽ മുറിക്കുന്നതിനു വലിച്ചെടുത്തുവെന്നും, രണ്ടാമത്തേതിൽ വലിച്ചെടുത്തതിനുപകരം മുറിച്ചു എന്നും പ്രയോഗിച്ചു. ഏതെങ്കിലും വസ്തുവിനെ ഒന്നിൽനിന്നു വേർപെടുത്തി എന്ന ഭാവമാണു രണ്ടിന്റേയും. അരിസ്റ്റോട്ടിലോസിന്റെ അഭിപ്രായത്തിൽ, നാലാമത്തേതിന്റെ മഹത്വം ഗണ്യമാകുന്നു. അതിന്റെ ആധാരം സാധർമ്മ്യമാണ്. ഭാരതീയരുടെ അലങ്കാരശാസ്ത്രത്തിലെ ഗൌണീലക്ഷണയാണിതെന്നു കരുതാം. രൂപകവും അതിശയോക്തിയും ഗൌണീലക്ഷണയിൽ അടങ്ങും. എന്നാൽ ഇവിടെയാണെങ്കിൽ ഉപമ, മൂർത്തീകരണം മുതലായ സാധർമ്മ്യമൂലകമായ എല്ലാ അലങ്കാരങ്ങളും ഉൾപ്പെടും[2] ഇംഗ്ലീഷിൽ 'അനെലോഗസ്'

---

1. Thecdore Buckley's translation of Aristotle Poetics. ch XXI-p. 452 (footnote 7)
2. I. A. Richards. Philosophy of Rhetoric p 117-18 നോക്കുക.

മെററഫർ' എന്നാണിതിൻെറ സംജ്ഞ. "ഒന്നാംവാചകത്തിന്ന രണ്ടാം വാചകത്തിനോടുള്ള ബന്ധം മൂന്നാമത്തേതിന്ന് നാലാമത്തേതിനോടുള്ളതുതന്നെ ആയിരിക്കും; അപ്പോൾ രണ്ടാമത്തേതു നാലാമത്തേതിന്നവേണ്ടിയും നാലാമത്തേതു് രണ്ടാമത്തേതിന്നവേണ്ടിയും പ്രയോഗിക്കാം." ഉദാഹരണമായി അരിസ്റ്റോതേലേസ് കൊടുക്കുന്ന വാചകം പരിശോധിക്കുക; മാർസിൻെറ തളികയെന്നും, ബേക്കസിൻെറ പരിചയെന്നും പറയാം. പകലിൻെറ വാൎദ്ധക്യമാണ് സന്ധ്യയെന്നും, ജീവനത്തിൻെറ സന്ധ്യയാണ് വാൎദ്ധക്യമെന്നും പ്രയോഗിക്കാം.

ലാക്ഷണികപ്രയോഗത്തിന്ന് അത്യന്താവശ്യകമായ അഞ്ചുഗുണങ്ങൾ അരിസ്റ്റോതേലേസ് നിർദ്ദേശിക്കുന്നു: (1) ലാക്ഷണികപ്രയോഗം ചേരുന്നതായിരിക്കണം. അതായതു്, അതിൽ ലക്ഷ്യാർത്ഥത്തിൻെറ ബോധം തരുവാൻ സാമർത്ഥ്യമുണ്ടായിരിക്കണം. അതു് ലാക്ഷണികപ്രയോഗത്തിന്നും ലക്ഷ്യാർത്ഥത്തിന്നും തമ്മിലുള്ള ബന്ധത്തെ ആശ്രയിക്കുന്നു. മുമ്പു പറഞ്ഞ നാലുതരം ബന്ധങ്ങളിലേതെങ്കിലുമൊന്നു കൂടിയേ തീരൂ നായികയുടെ മുഖം ഉരുളിയുടെ മൂടുപോലെ ഇരിക്കുന്നു എന്ന ലാക്ഷണികപ്രയോഗം ശരിയല്ല (2) ആരുടെ എങ്കിലും ഉയർച്ച വെളിപ്പെടുത്തണമെങ്കിൽ ഉയർന്ന മൂലവസ്തുവാണ് ഗ്രഹിക്കേണ്ടതു്; താഴ്ചയാണ വെളിപ്പെടുത്തേണ്ടതെങ്കിൽ താഴ്ന്നതിനെ ഗ്രഹിക്കണം. ഒരാളിൻെറ വീരഗുണം പ്രകാശിപ്പിക്കാൻ 'സിംഹ'ത്തിൻേറയും, മൂഢത വെളിപ്പെടുത്താൻ 'കഴുത'യുടേ പ്രയോഗമാണ് ഉചിതം. (3) ലാക്ഷണികപ്രയോഗം ധ്വനിമാധുര്യമുള്ളതായിരിക്കണം. 'സന്ധ്യാസമയത്തെ താരാദീപ'മെന്ന പ്രയോഗത്തിൽ, താരാദീപത്തിൻെറ കോമളമായ അല്പപ്രാണധ്വനി ലാക്ഷണികതയ്ക്കു സൌന്ദര്യം നൽകുന്നു. (4) ലാക്ഷണികപ്രയോഗം ദുരാരൂഢമാകരുതു്. ദുരാരൂഢമായ ലാക്ഷണികപ്രയോഗം ദുഷ്ടമാണെന്നു ഭാരതീയ പണ്ഡിതന്മാർ പറഞ്ഞിട്ടുണ്ട്. 'നേയാർത്ഥ'മെന്നതാണ് ഈ ദോഷം [1]

ഉദ്ധൃത്കമലലൌഹിത്യൈർവക്ത്രാഭിർഭൂഷിതാതനുഃ' = വക്ത്രങ്ങളാൽ കമലലൌഹിത്യങ്ങൾകൊണ്ടു ശരീരം അലങ്കരിക്കപ്പെട്ടു; ഈ വാക്യത്തിൽ ലക്ഷ്യാർത്ഥം 'കാമിനികൾ പദ്മപരാഗമണികൾ ആഭൂഷണമായണിഞ്ഞു' എന്നതാണ്. അതു ദുരാരൂഢമായിപ്പോയി. കമലലൌഹിത്യത്തിന്ന പത്മപരാഗമെന്നും, വക്ത്രായ്ക്കു കാമിനി (വാമാ) എന്നും അർത്ഥം ഗ്രഹിപ്പാൻ രൂഢി ഇല്ല, പ്രയോജനവുമില്ല. (5) ലാക്ഷണിക പ്രയോഗം സുന്ദരപദാർത്ഥത്തിൽ നിന്നെടുക്കണം. അരിസ്റ്റോതേലെസിൻെറ സൌന്ദര്യസാധന ഉറച്ചതാണ്. 'പനിനീർപ്പൂ

1. നേയാർത്ഥത്വം രൂഢിപ്രയോജനാഭാവാദശക്തികൃതം ലക്ഷ്യാർത്ഥപ്രകാശനം

— സാഹിത്യദർപ്പണം, പരി 7.

പോലെ കൈവിരലുള്ള അരോര' എന്ന പ്രയോഗത്തിനു പകരം 'രക്താംഗുലിയുള്ളവളെ'ന്നോ, ലോഹിതാംഗുലിയുള്ളവളെന്നോ പ്രയോഗിച്ചാൽ സുന്ദരത കുറയും. [1] പറഞ്ഞുവന്ന നാലുതരം ലാക്ഷണിക പ്രയോഗങ്ങളിൽ സാധർമ്മ്യഗതമാണ' സർവോപരി സുന്ദരവും, ചമത്കാരയുക്തവുമെന്ന് അരിസ്റ്റോട്ടലെസ് സ്ഥാപിക്കുന്നുണ്ട്. സംവത്സരത്തിൽ നിന്നു അപഹരിച്ച വസന്തം പോലെ, യുദ്ധത്തിൽ മൃതിയടഞ്ഞ യുവാക്കൾ നഗരത്തിൽ നിന്നു മറഞ്ഞു' എന്നു പെരിക്ലിസ് പാടിയതു് ദൃഷ്ടാന്തമായി കാണിച്ചിട്ടുമുണ്ട്. [2]

സംസ്കൃതകാവ്യശാസ്ത്രത്തിൽ സാധർമ്മ്യഗതമായ ഗൌണീലക്ഷണയെ സാരോപാ എന്നും സാധ്യവസാനാ എന്നും രണ്ടായി പിരിച്ചിരിക്കുംപോലെ, സാധർമ്മ്യഗതമായ ലാക്ഷണികത രണ്ടു പ്രകാരമുണ്ടെന്ന് അരിസ്റ്റോട്ടലെസും കരുതുന്നു. സാരോപാലക്ഷണയിൽ ആരോപവിഷയവും ആരോപ്യമാണവും ഒന്നിച്ചാണു പ്രയോഗിക്കാറുള്ളതു്. "ഈ ബാലൻ സിംഹക്കുട്ടിയാണ്" എന്നതു ദൃഷ്ടാന്തമാണ്. എന്നാൽ, സാധ്യവസാനാലക്ഷണയിൽ ആരോപ്യമാണം ആരോപവിഷയത്തെ അപഹരിക്കുന്നു. ബാലനുവേണ്ടി, 'സിംഹക്കുട്ടി'യാണെന്നതുപോലെ ലാക്ഷണികപ്രയോഗങ്ങളിലും, ചിലപ്പോൾ, ബാലനും സിംഹക്കുട്ടിയും, ഒന്നിച്ചുവരുംപോലെ, വാചകത്തിന്റെ പ്രയോഗം ലാക്ഷണികത്തിനോടൊന്നിച്ചുവരാമെന്നു അരിസ്റ്റോട്ടലെസ് പറയുന്നു. ലാക്ഷണികപ്രയോഗം നിമിത്തം അസംഗതാത്മം ഗ്രഹിക്കാനിടവരാതിരിക്കാനായി ഇത്തരം പ്രയോഗങ്ങൾ ചെയ്യാറുണ്ട്. [3] പ്രായേണ എല്ലാ (സാധർമ്മ്യഗതമായ) അലങ്കാരങ്ങളും ഈ ലാക്ഷണികപ്രയോഗത്തിൽ അന്തർഭവിക്കും. ഉപമ ലാക്ഷണികമാണെന്നും അതിശയോക്തി സാധർമ്മ്യഗതമായ ലാക്ഷണികമാണെന്നും [4] അരിസ്റ്റോട്ടലെസു തെളിയിക്കുന്നു. മൂർത്തീകരണം അല്ലെങ്കിൽ മാനവീകരണം സാധർമ്മ്യഗതത്വത്തിന്റെ പരിണാമമാണ്. അചേതനത്തിൽ ചേതനത ആരോപിക്കുക ഇതിൽ ഉൾപ്പെടും. ഹോമറോസ് പലയിടത്തും അചേതനത്തിൽ ചേതനത്വം ആരോപിച്ചു, തന്റെ കാവ്യത്തെ അലങ്കരിക്കുന്നുണ്ട്. [5]

അരിസ്റ്റോട്ടലെസിന്റെ കാലംമുതല്ക്കു്, ലാക്ഷണികപ്രയോഗം

1. Aristotle: Rhetoric Book III Ch· II.
2. ,, ,, ,, Ch- X pp236
3· Rhetoric Book III ch X pp 244 foot note 16 by Theodore Buckley
4· Ibid Book III ch X1 para 11
5 Ibid ,, Para 15 pp 245

See also Stanford, William B. Greek Metaphor Studies in Theory and Practice 1936

Malraux A. The Metamorphosis of Gods

കാവ്യഭാഷയുടെ അനപേക്ഷണീയമായ അംഗമാണെന്ന നിരൂപകന്മാർ കരുതിവരുന്നുണ്ട്. ആധുനികരായ കാവ്യവിമർശകന്മാർപോലും ലാക്ഷണികപ്രയോഗത്തിന്റെ മേന്മ അംഗീകരിക്കുന്നു. കവിതാഘടന വൃത്തസംവിധാനവും ലാക്ഷണികപ്രയോഗവുമാണെന്നുവരെ അവർ പ്രഖ്യാപിച്ചിട്ടുണ്ട്[1]. വൃത്തത്തിൽ നിന്ന് ശ്രവണസുഖവും, ലാക്ഷണികപ്രയോഗത്തിൽ നിന്ന് അർത്ഥസൌഷ്ഠവവും സിദ്ധിക്കുന്നു. 'കുടത്തിന്റെ കഴുത്ത്', 'മേശയുടെ കാല്', 'മനുഷ്യന്റെതണ്ട്', മുതലായ പല പ്രയോഗങ്ങളും ശ്രോതാവിലുണ്ടാക്കുന്ന അർത്ഥബോധം അതാതിന്റെ ശാബ്ദികമായ അർത്ഥമല്ല. മനുഷ്യന്റെ കഴുത്ത് ശരീരത്തിൽനിന്ന ഇടുങ്ങിയതും വാച്ചുതാഴെ, വയററിനുമേലുള്ളതുമാണ്; വായിലൂടെ അകത്തേക്കു കടത്തുന്ന പദാർത്ഥം കഴുത്താകുന്ന കുഴലിൽകൂടി കടന്നുചെന്ന് വയററിൽവീഴുന്നു. ഇതേമാതിരി, പ്രതിലോമമായ ക്രിയയും കഴുത്തിൽ കൂടി നടക്കാറുണ്ട്. അതുകൊണ്ട്, സജീവമായ ദേഹത്തോടു കുടത്തെ ഉപമിച്ചിട്ട്, കുടത്തിന്റെ കഴുത്തെന്നുപ്രയോഗിച്ചു. മനുഷ്യൻ കാലിന്മേൽനില്ക്കുന്നു. അതുപോലെ മേശ ഏതൊന്നിൽനില്ക്കുന്നുവോ അതിനും കാലെന്നു പേരിട്ടു. മനുഷ്യന്റെ തണ്ടിന്റെ അർത്ഥത്തിനാശ്രയം അല്പം ജടിലമാണ്. 'തണ്ട്' ഇവിടെ 'ദംഭ'ത്തെ കുറിക്കുന്നു. (തണ്ട് = ദണ്ഡ്, വടി) അഹങ്കാരിയായ മനുഷ്യൻ തന്റെ വടി പൊക്കി പിടിച്ചുകൊണ്ടു നടക്കും. അവനാണു 'ഉദ്ദണ്ഡൻ' (തണ്ടൻ–ഉദ്ദണ്ഡൻ) ഈപ്രയോഗം ധ്വനികൂടെയാണ്.

രണ്ടർത്ഥമുള്ള (ദ്വ്യർത്ഥക) ശബ്ദങ്ങളുടെ പ്രയോഗസാധുത്വം അരിസ്റ്റോട്ടേലസ് സമ്മതിക്കുന്നുണ്ട്. സംസ്കൃതഭാഷയിൽ, കാവ്യശാസ്ത്രത്തിലെ പരിഭാഷയായ വ്യഞ്ജനയെന്ന ശബ്ദശക്തിയെയാണ് വ്യംഗ്യാർത്ഥകം (അല്യൂഷൻ) എന്നു പാശ്ചാത്യർ പറയാറുള്ളത്. വ്യംഗ്യാർത്ഥകമായ 'ശബ്ദയോജന വിശേഷരൂപേണ ലാക്ഷണികപ്രയോഗവുമായി സംശ്ലിഷ്ടമായിട്ടാണു കാണാറുള്ളത്. 'സ്റ്റോയിക്കു' എന്ന യവന ദാർശനികർ വ്യഞ്ജനയ്ക്കു തുല്യമായ ശബ്ദശക്തി അംഗീകരിക്കുന്നുണ്ട്. 'തോലെക്തോൻ' എന്നാണതിനു അവർ കൊടുക്കുന്ന സംജ്ഞ. സാധാരണമായി, 'അർത്ഥം' അല്ലെങ്കിൽ 'അഭിവ്യക്തി' എന്നാണീ ശബ്ദം വ്യാഖ്യാനിക്കാറുള്ളത്. ജലർ ഇങ്ങനെ എഴുതുന്നു: "തോലെക്തോൻ വിചാരങ്ങളുടെ സാരമാണ്. വിചാരമെന്ന ശബ്ദം ഇവിടെ സങ്കീർണ്ണമായ അർത്ഥത്തിൽ മാത്രമാണു ഞാൻ പ്രയോഗിക്കുന്നത്. വിചാരം, അതുമായി ബന്ധമുള്ള ബാഹ്യപദാർത്ഥങ്ങളിൽനിന്നു ഭിന്നവും, അതോടൊന്നിച്ച്, അതിന്റെ

1. Max Eastman. The Literary Mind in the Age of Sciance (1931) PP. 165

2 I A. Richard. Philosophy of Rhetoric pp 115-119

പ്രകാശനസാധനമായ ശബ്ദത്തിലും തദ്വാരാ പ്രകടമാകുന്ന മനഃശക്തിയിലും നിന്നു വേറെയുമാകുന്നു" [1] അരിസ്റ്റോതേലെസിന്റെ ഭാഷ്യകാരനായ 'അമോനിഉസ്സ്' അതിനെപ്പററി ഇപ്രകാരം വിശദീകരിക്കുന്നു: "സ്റ്റോഇക്സ് 'ലെക്തോൻ' എന്നു പറയാവുള്ള തത്ത്വം മനസ്സിനും ബാഹ്യപദാർത്ഥത്തിനുമിടയ്ക്കു് വർത്തിക്കുന്നു".[2] പ്രതിപാദ്യം, പ്രതിപാദകം, പദാർത്ഥം എന്ന മൂന്നും അന്യോന്യം സംബന്ധമാണെന്നു സ്റ്റോഇക്സ് വിശ്വസിക്കുന്നു. പ്രതിപാദകം ശബ്ദ (= ദിഖാ)മാണു്; പദാർത്ഥം ബാഹ്യമായ ഉപകരണവും, പ്രതിപാദകത്വം അഭിവ്യക്തമാകുന്ന വാസ്തവികത (വസ്തു)യുമാകുന്നു. ഇവയിൽ ശബ്ദവും, പദാർത്ഥവും മൂർത്ത (= സ്വരൂപ)മാണു്, 'ലെക്തോൻ' അമൂർത്ത (= അരൂപ) തത്ത്വമാകുന്നു. മാനവമാനസത്തിലെ സംബന്ധമായ സഹജക്രിയകളും, ആകസ്മികമായ പരിസ്ഥിതിനിമിത്തമുണ്ടാകുന്ന മാററങ്ങളും അരിസ്റ്റോതേലെസ് സ്വീകരിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും, വിചാരതത്ത്വത്തിനും പദാർത്ഥത്തിനുമിടയ്ക്കുള്ള അവസ്ഥ നിഷേധിക്കുകയാണു ചെയ്യുന്നതു്. എപ്പിക്യൂരിയൻ തത്ത്വജ്ഞാനികൾക്കും 'ലെക്തോൻ' സ്വീകാര്യമല്ല. അരിസ്റ്റോതേലെസിന്റെ ലക്ഷണാസിദ്ധാന്തം സൂക്ഷ്മമായി പര്യാലോചിക്കുമ്പോൾ ഈ വിശേഷത വിസ്മരിച്ചുകൂടാ.

ലാക്ഷണികപ്രയോഗവും, സാമാന്യശബ്ദങ്ങളും, സമുചിതമാംവണ്ണം, ഇണക്കിയ പദാവലി, ഒരേ സമയം തന്നെ, പ്രസന്നവും, ഗാംഭീരവുമായിരിക്കുമെന്നു ഗ്രന്ഥത്തിൽ നിർദ്ദേശിക്കുന്നുണ്ടു്. ഈ സന്ദർഭം വിശദമാക്കവേ, അരിസ്റ്റോതെലെസിന്റെ ഭാഷ്യകാരനായ അമോനിഉസ് എഴുതുന്നു: "ശബ്ദങ്ങൾ രണ്ടു നിലയിലാണു് വർത്തിക്കുന്നതു്. ഒന്നു് ശ്രോതാവിൽ ചരിതാർത്ഥമാകുന്ന നില; മററതു് വക്താവു് ശ്രോതാവിനു ഏതു വസ്തുവിന്റെ ബോധമുളവാക്കുന്നുവോ ആ വസ്തുവിൽ ചരിതാർത്ഥമാകുന്ന നില. ശ്രോതാവിന്റെ ദൃഷ്ടിയിൽ ശബ്ദത്തിനു അതിന്റേതായ വിശിഷ്ടാർത്ഥമുണ്ടു്. അത്തരം ശബ്ദങ്ങൾക്കാണു് കാവ്യത്തോടും, അലങ്കാരശാസ്ത്രത്തോടും വേഴ്ചയുള്ളതു്. വസ്തുവിൽ ചരിതാർത്ഥമാകുന്ന ബന്ധത്തെ (ശബ്ദത്തിന്റെ) മുഖ്യമായ ഗുണമായി എണ്ണുന്ന നിലയിലുള്ള ശബ്ദങ്ങൾ കേവലം ദർശനശാസ്ത്രത്തിൽ പ്രയോജനപ്പെടുന്നു." ദാർശനികഭാഷയ്ക്കും കാവ്യഭാഷയ്ക്കും തമ്മിലുള്ള ഭേദമാണിതു്. കാവ്യസത്യവും ഐതിഹാസികസത്യവും വേറെ വേറെ ആണെന്നു പറഞ്ഞിരിക്കും പോലെ, കാവ്യഭാഷയും ദാർശനികഭാഷയും ഒന്നല്ലെന്നതാണു അരിസ്റ്റോതേലെസിന്റെ മതം. 'കാവ്യകലയെപ്പററി'യിൽ പറയുംപോലെ ഭാഷാചർച്ച 'പ്രഭാഷണകല'യിൽ നിന്നു ഗ്രഹിക്കേണ്ടതാണു്.

---

1. Stoics, Epicurions and Sceptics pp-91.

2· De Interpretatianale

ഉപസംഹാരം

കാവ്യനിരൂപണത്തിൽ ഏർപ്പെടുന്നവർ അനുസരിക്കേണ്ട തത്വങ്ങളും, മററെല്ലാ കാവ്യങ്ങളേയുമപേക്ഷിച്ച് നാടകം ശ്രേഷ്ഠമാണെന്നു കരുതുവാനുള്ള ന്യായങ്ങളും എടുത്തു പറയുകയാണ് ഗ്രന്ഥത്തിന്റെ ശേഷിച്ച ഭാഗം കൊണ്ടു നിർവഹിക്കുന്നത്. കാവ്യസിദ്ധാന്തവും കാവ്യാസ്വാദനവും രണ്ടു ഭിന്നവിഷയങ്ങളാകുന്നു. നിരൂപണകലയുടെ അംഗമാണു കാവ്യാസ്വാദനം. അതിനാൽ ആ വിഷയം ഇവിടെ വിവേച്യമാകാവുന്നതല്ല.

II

അരിസ്റ്റോതേലെസിൻെറ ജീവചരിത്രം

വടക്കേഗ്രീസ്സിൽ സലോനിക്കായ്ക്കു അല്പം കിഴക്കുമാറി, പഴയ മകെദോയിയാ (മാസിഡോനിയാ) രാജ്യത്തിൻെറ സീമാപ്രദേശത്തു്, സ്റ്റാഗിരാ(സ്റ്റാഗിരസ് = സ്റ്റാവ്രോ) എന്ന നഗരത്തിൽ, ക്രി.മു. 384ൽ അരിസ്റ്റോതെലെസ് (ആരിസ്റ്റോട്ട്ൽ) ജനിച്ചു. അരിസ്റ്റോതേലെസിൻെറ പിതാവായ നിക്കോമാഖസ് ധനാഢ്യനും, പേർകേട്ട ഭിഷഗ്വരനും, മകെദോനിയാരാജാവായ അമ്യന്തസ് രണ്ടാമൻെറ കൊട്ടാരം വൈദ്യനും, ഹിപ്പോക്രെതീസ് (ക്രി. മു. 460–357) പ്രസ്ഥാനത്തിൽ നല്ല ഗതിയുള്ള വിദ്വാനുമായിരുന്നു. അഞ്ഞൂറുവർഷംമുൻപ്, മേസെനിയായിൽനിന്നു് സ്റ്റാഗിരായിൽ കുടിയേറിയവരാണു നിക്കോമാഖസിൻെറ പൂർവ്വികന്മാർ. അരിസ്റ്റോതേലെസിൻെറ അമ്മയുടെ പേരു് ഫൈസ്റ്റിസ് എന്നാണു്. യൂബോഇയാപ്രദേശത്തിൽപെട്ട ഖാല്ക്കിസ് നഗരിയിൽ നിന്നു വന്ന വംശത്തിലായിരുന്നു ഫൈസ്റ്റിസ് ജനിച്ചതു്. മേസെനിയായും ഖാല്ക്കിസും ഇയോനിയൻനഗരങ്ങളാകുന്നു. മാതാവിലും പിതാവിലുംനിന്നു സിദ്ധിച്ച ശുദ്ധമായ ഇയോനിയൻവംശപാരമ്പര്യം അരിസ്റ്റോതേലെസിൻെറ സ്വഭാവത്തിൽ വ്യക്തമായി കാണാമായിരുന്നു.

ഫൈസ്റ്റിസ് എന്നു മരിച്ചുവെന്നോ, അരിസ്റ്റോതേലെസ് സ്റ്റാഗിരായിൽ എത്രകാലം കഴിച്ചുകൂട്ടി എന്നോ ജ്ഞാതമല്ല. കുലവൃത്തിയായ ചികിത്സാകലയിൽ പരിശീലനവും, ദർശനാദിയായ വിഷയങ്ങളിൽ പരിജ്ഞാനവും സ്വയംനല്കുവാനായി നിക്കോമാഖസ് പുത്രനെ ബാല്യത്തിൽതന്നെ മകെദോനിയാരാജധാനിയായ പെല്ലായിൽ തന്നോടൊന്നിച്ചു പാർപ്പിച്ചിരുന്നുവെന്നു തീർച്ചയാണു്. വിദ്യാസമ്പാദനത്തിനു പുറമേ, രോഗികളുടെ രോഗചരിത്രം കുറിച്ചെടുക്കുകയും, അതു നോക്കി ചികിത്സനിശ്ചയിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന ജോലികൂടി അരിസ്റ്റോതേലെസ് നിർവഹിച്ചുവന്നു. ജീവശാസ്ത്രത്തിലും, ശരീരവിജ്ഞാനത്തിലും അരിസ്റ്റോതേലെസിനുണ്ടായിരുന്ന വിശേഷമായ പ്രതിപത്തിയുടെ ബീജം ഇവിടെ കണ്ടെത്താവുന്നതാണു്. അതുപോലെ, ഐതിഹാസിക പദ്ധതിയേയും, വിനിഗമനതർക്കത്തേയും സാധനമാക്കി അദ്ദേഹം ചെയ്യുന്ന വിവേചനരീതി അങ്കുരിച്ചതും ഇക്കാലത്താണെന്നു ഊഹിക്കാം.

അരിസ്റ്റോതേലെസിൻെറ പ്രാരംഭിക വിദ്യാഭ്യാസം ഇങ്ങനെ നടക്കവേ, നിക്കോമാഖസ് പരലോകം പ്രാപിച്ചു. തൻെറ അടുത്തബന്ധുവായ പ്രോക്ഷേനസിനെ അദ്ദേഹം അരിസ്റ്റോതേലെസിൻെറ രക്ഷകനായി നിയോഗിച്ചിരുന്നു. അക്കാലത്തു് അഥേൻസ് നഗരത്തിൻെറ രാജ

ശക്തി ക്ഷീണിച്ചിരുന്നുവെങ്കിലും, ജ്ഞാനത്തിന്റേയും കലകളുടേയും സർവ്വശ്രേഷ്ഠമായ കേന്ദ്രമെന്ന നിലയിൽ, അതു വിശ്വത്തിലെ അദ്വിതീയമായ ആദർശനഗരം തന്നെയായിരുന്നു. അവിടെ, നഗരപരിധിക്കു പുറത്തായി, സകലജനവന്ദ്യനും ജ്ഞാനവിഭൂതിയുമായ പ്ലതോൻ (പ്ലേറ്റോ) അകാദമിയെന്ന വിശ്വവിദ്യാലയം നടത്തിപ്പോന്നു. പ്ലാതോന്റെ ശ്രദ്ധാലുവായിരുന്ന പ്രോക്ഷേനസ് ക്രി. മു: 367–ൽ അരിസ്റ്റോതേലെസിനെ അകാദമിയിൽ പ്രവേശിപ്പിച്ചു.

തത്ത്വജ്ഞാനികളായ രാജ്യതന്ത്രജ്ഞന്മാരെ തയാറാക്കുവാൻവേണ്ടി ക്രി. മു: 387–ൽ സ്ഥാപിച്ച അകാദമി ക്രമേണ വളർന്ന്, ഇരുപതു വർഷത്തിനുള്ളിൽ, ജ്ഞാനവിജ്ഞാനങ്ങളുടെ എല്ലാവിഭാഗങ്ങളിലും നിഷ്കൃഷ്ടമായ അദ്ധ്യയനാദ്ധ്യാപനവും, മൗലികമായ ഗവേഷണവും നടത്തുന്ന ആചാര്യകുലമായി രൂപം കൊണ്ടു. നാട്യസൌന്ദര്യവും സാധാരണന്മാർക്കുപോലും സുഗ്രഹമാംവിധം ലാളിത്യവും, കാവ്യലാവണ്യവും തികഞ്ഞ തത്ത്വജ്ഞാനസംവാദങ്ങൾ അവിടെവെച്ചാണ് പ്ലതോൻ രചിച്ചതു്. അന്നു പ്ലതോന്റെ വയസ്സ് അറുപതായിരുന്നു. എങ്കിലും അദ്ദേഹത്തിൽ പ്രകടമായിരുന്ന ഊർജ്ജസ്വലതയും, ഉത്സാഹവും, ആദർശനിഷ്ഠയും വിസ്മയമുളവാക്കുമാറ്, പ്രചണ്ഡവും അദമ്യവുമായിരുന്നു. അരിസ്റ്റോതേലെസിനു അപ്പോൾ വയസ്സ് പതിനേഴേ ആയുള്ളൂ. പ്രഗത്ഭമതിയും, പരിശ്രമിയും, ജിജ്ഞാസുവുമായ ശിഷ്യൻ അചിരേണ ഗുരുവിന്റെ പ്രീതിഭാജനമായി. പ്ലതോന്റെ ചരമംവരെ (ക്രി.മു: 347), ഇരുപതുവർഷം, അരിസ്റ്റോതേലെസ് അകാദമിയിൽ വസിച്ചു. ആരംഭത്തിൽ വെറും വിദ്യാർത്ഥിയായിരുന്ന അരിസ്റ്റോതേലെസ് പിന്നീട് പ്ലതോന്റെ സഹകാരിയായ അദ്ധ്യാപകനും ലേഖകനുമായി ഉയർന്നിട്ട് "അകാദമിയുടെ മസ്തിഷ്ക"മെന്ന പ്രസിദ്ധിനേടി. അരിസ്റ്റോതേലെസിന്റെ ആദിമരചനകൾ ഗുരുവിന്റേവ പോലെ സംവാദാത്മകമായിരുന്നു [1]

പ്ലതോൻ എഴുപതാം വയസിൽ മരിച്ചു. അന്നു അരിസ്റ്റോതേലെസിന്റെ വയസ്സ് മുപ്പത്തേഴായിരുന്നു. പ്ലതോന്റെ മരണം കഴിഞ്ഞയുടൻ, അകാദമിയുടെ ആചാര്യനായി സ്പ്യൂസിപ്പസിനെ തിരഞ്ഞെടുത്തു. ഈ തിരഞ്ഞെടുപ്പ് അരിസ്റ്റോതേലെസിനും, മററു ചില സദസ്യർക്കും തൃപ്തികരമായില്ല. മകെദോനിയാരാജാവായ ഫിലിപ്പിന്റെ സാമ്രാജ്യലോലുപതാം നിമിത്തം അഥെൻസ് നഗരത്തിലെ അന്തരീക്ഷം മകെദോനിയാക്കാർക്കു പ്രതികൂലമായ്‌വരുന്ന കാലമായിരുന്നു അതു്. രണ്ടു

---

1. അവ നഷ്ടപ്പെട്ടുപോയി. മററു ചില പ്രാചീനഗ്രന്ഥങ്ങളിൽ ഉദ്ധൃതമായ അംശങ്ങൾ തേടിപ്പിടിച്ചു സംഗ്രഹിച്ചിട്ടുണ്ട്. നോക്കുക.-
In Greek-Aristotelis Fragmenta, Coll. Valentinus Rose, Teubner Leipzig 1886. In English Vol XII of the Oxford translation of Aristotle, Select Fragments, Sir David Ross. Oxford, Clarendon Press 1952

കൊണ്ടും കുറച്ചു നാളത്തേക്കു അഥെൻസു വിടുന്നതു നല്ലതാണെന്നു അരിസ്റ്റോതേലെസിനു തോന്നി. ഫിലിപ്പ് സ്റ്റാഗിരാനഗരം ആക്രമിച്ച് നശിപ്പിച്ചതിനാൽ, അരിസ്റ്റോതേലെസിനു സ്വന്തം നാട്ടിലേക്കു പോകാൻ തരമില്ലാതെയുമായി. പ്ലതോൻെറ അനുയായികളായ എരാസ്റ്റസും, കൊരിസ്കസും പെഴ്‌ഏഷ്യയുടെ പടിഞ്ഞാറെ തീരത്തു്, അസ്സൊസിൽ, അകാദമിയുടെ ഒരു ശാഖ നടത്തുന്നുണ്ടായിരുന്നു. അരിസ്റ്റോതേലെസ് തൻെറ സഹാദ്ധ്യായിയായ ക്സെനോക്രാറ്റസുമൊന്നിച്ച്, ക്രി. മു. 347–ൽ അവിടെഎത്തി. അർതാനേയസ് പ്രദേശത്തിൻെറ രാജധാനിയാണ് അസ്സോസ്. അർതാനേയസ് രാജാവായ ഹർമേഇയാസിൻെറ സാഹായ്യം ഈ വിദ്യാലയത്തിനു ലഭിച്ചുമിരുന്നു. ദാസകുലത്തിൽ പിറന്ന്, തൻെറ നിരന്തരപരിശ്രമവും ബുദ്ധിസാമർത്ഥ്യവും കൊണ്ടു രാജാവായി തീർന്ന ഭാഗ്യശാലിയാണ് ഹർമേഇയാസ്. തൻെറ രാജ്യത്തിനു ഒരു നല്ല ഭരണഘടനയുണ്ടാക്കണമെന്നു അദ്ദേഹം പ്ലതോനോടു അഭ്യർത്ഥിച്ചുമിരുന്നു. അതിനാൽ പ്ലതോൻെറ ശിഷ്യന്മാരിൽ സർവശ്രേഷ്ഠനാണെന്ന്, ഗ്രീക്കുദേശം മുഴുവൻ പ്രഖ്യാതനായ് കഴിഞ്ഞ അരിസ്റ്റോതേലെസിനെ ഹർമേഇയാസ് ശ്രദ്ധാപൂരസ്സരം സ്വീകരിക്കയും സ്വയം വിദ്യാലയത്തിൻെറ സദസ്യനാകയും ചെയ്തു. അസ്സൊസ്സിൽ അരിസ്റ്റോതേലെസ് മൂന്നു കൊല്ലം (ക്രി. മു. 347–344) പാർത്തു.

ഏഷ്യാ വിജയകാംക്ഷിയായ ഫിലിപ്പുമായി ഹർമേഇയാസ് സമ്പർക്കം പുലർത്തുന്നുവെന്നറിഞ്ഞ പേർഷ്യക്കാർ അസ്സൊസ് വളഞ്ഞു. ഹർമേഇയാസിനെ ഒരു പേർഷ്യൻ സേനാനി ചതിച്ചു ബന്ധനസ്ഥനാക്കി, സുസായിലേക്കു കൊണ്ടുപോയി കൊന്നു (ക്രി. മു. 341), അരിസ്റ്റോതേലെസും, കൂട്ടുകാരും ലെസ്ബൊസ് ദ്വീപിലെ മിതലെസിലേക്കു ഒളിച്ചോടി. ഹർമേഇയാസിൻെറ വളർത്തുമകളും, ഭാഗിനേയിയുമായ പീഥിയാസും അവരെ അനുഗമിച്ചു. മിതലെസിലെ ഥിയോഫ്രാസ്റ്റസ്, അകാദമിയിലെ പഴയ അദ്ധ്യേതാവായിരുന്നു. അരിസ്റ്റോതേലെസിനും കൂട്ടർക്കും സമുചിതമായ വാസസൌകര്യം അദ്ദേഹമാണു ഏർപ്പാടു ചെയ്തതു്. രണ്ടുകൊല്ലം (ക്രി. മു. 344–342) അരിസ്റ്റോതേലെസ് അവിടെ വസിച്ചു. അവിടെ വെച്ച് പീഥിയാസിനെ അദ്ദേഹം മുറപോലെ വേട്ടു. പീഥിയാസിൽ അരിസ്റ്റോതേലെസിനു ഒരു പുത്രി ജനിച്ചു.

മാകദോനിയാരാജാവായ ഫിലിപ്പ് അപ്പോഴേക്കും മുഴുവൻ ഗ്രീക്കുദേശത്തിൻെറ മേൽകോയ്മയാൾക്കഴിഞ്ഞിരുന്നു. പ്രസിദ്ധനായ അലക്സാണ്ഡർ ഫിലിപ്പിൻെറ പുത്രനാണ്. പുത്രൻെറ വിദ്യാഭ്യാസം സഫലമായി നിർവ്വഹിക്കാനാഗ്രഹിച്ച ഫിലിപ്പ് അരിസ്റ്റോതേലെസിനെ പെല്ലായിലേക്കു ക്ഷണിച്ചു. ആറുകൊല്ലം—അലക്സാണ്ഡരുടെ പതിമൂന്നാംവയസ്സുമുതൽ പത്തൊമ്പതാംവയസ്സുവരെ— (ക്രി. മു. 342-336) അരിസ്റ്റോതേലെസ് പെല്ലായിൽ പാർത്തു. ഇക്കാലത്തു് അലക്സാണ്ഡർക്കുവേണ്ടി, അദ്ദേഹം "ഏകാധിപത്യം" "ഉപനിവേശങ്ങൾ" എന്നു രണ്ടു രാജനീതിഗ്രന്ഥങ്ങളും, "ഹൊമെരൊസിൻെറ ഇലിയാദിന്മേൽ ടിപ്പണി" എന്ന സാഹി

തൃശാസ്ത്രഗ്രന്ഥവുമെഴുതി. പെല്ലായിൽവസിച്ചപ്പോഠം അരിസ്റ്റോതേലെസിൻെറ വലിയ നേട്ടം അന്തിപാതേരുടെ മൈത്രിയായിരുന്നു. പില്ക്കാലത്തുഏഷ്യാവിജയത്തിനു പുറപ്പെട്ട അലക്സാണ്ഡർ, തനിക്കുപകരം ഗ്രീക്കുദേശം ഭരിക്കാൻ നിയോഗിച്ചതു് അന്തിപാതേരെയാണു്. അങ്ങനെ അന്തിപാതേർ ഗ്രീസ്സിലെ സർവ്വോപരി മാന്യവ്യക്തിയായിതീർന്നു.

നിലിപ്പ് ക്രി. മു. 336-ൽ മരിച്ചു; അലക്സാണ്ഡർ രാജാവായി. ഇതിനിടയ്ക്കു പീഥിയാസും മരിച്ചു. അനന്തരം സ്റ്റാഗിരാക്കാരിയായ ഹെർപീലിസിനെ അരിസ്റ്റോതേലെസ് തൻെറ സഹചാരിണിയാക്കി. അവളിൽ അദ്ദേഹത്തിനു ഒരു മകൻ പിറന്നു. അയാഠംക്കു നിക്കോമാഖസ് എന്നു പേരിട്ടു. അരിസ്റ്റോതേലെസിൻെറ കുറിപ്പുകഠംക്കു ഗ്രന്ഥരൂപം കൊടുക്കുന്ന യത്നത്തിൽ അയാഠം ഗണ്യമായ പങ്കു വഹിച്ചു. നിക്കോമാഖസ് യൌവ്വനത്തിൽ തന്നെ മൃതിയടഞ്ഞുവെന്നാണു് കേഠംവി.

അഥെൻസിൽ മടങ്ങി ചെല്ലാനുള്ള തീവ്രമായ വാഞ്ഛ സദാ അരിസ്റ്റോതെലെസിനെ വ്യാകുലപ്പെടുത്തിയിരുന്നു. അലക്സാണ്ഡർക്കു രാജാധികാരം ലഭിച്ചയുടൻ (ക്രി. മു. 336-ൽ) അരിസ്റ്റോതേലെസ് അഥെൻസിലേക്കു പോയി. അപ്പോഠം അകാദമിയുടെ ആചാര്യപീഠത്തിൽ അദ്ദേഹം കണ്ടതു്, പന്ത്രണ്ടുവർഷം മുമ്പു് തന്നെ അസ്സൊസിലേക്കു അനുഗമിച്ച ഖെനോക്രാറ്റിസിനെയാണു്. ഇരുവരും മിത്രങ്ങളായിരുന്നുവെങ്കിലും ഡിദ്ധാന്തപരമായി അന്യോന്യം യോജിച്ചിരുന്നില്ല. അതിനാൽ മകെദോനിയായിലെ അന്തിപാതേരുടെ സാഹായ്യം തേടിക്കൊണ്ടു്, അരിസ്റ്റോതേലെസ് നഗരത്തിനു വെളിക്കു്, വടക്കുകിഴക്കു നീങ്ങി സ്ഥിതി ചെയ്യുന്ന അപോളൊ ഉപനഗരിയിലെ ലീകെയസ് ദേവാലയത്തിൽ, ഒരു പുതിയ ഗുരുകുലം തുറന്നു. ദേവാലയത്തിൻെറ പേരിൽ ജ്ഞാതമായതിനാൽ, അതിനു് ലീകെയസ് (ലീകെയം) വിദ്യാലയമെന്ന പേരുണ്ടായി. അവിടെ വിശാലമായ ഒരു നടപ്പന്തലുണ്ടായിരുന്നു. അരിസ്റ്റോതേലെസ് ദർശനാദിവിഷയങ്ങഠം അതിലാണു പഠിപ്പിച്ചുപോന്നതു്. "പെരിപെറെറസ്" എന്ന ശബ്ദം ഗ്രീക്കുഭാഷയിൽ നടപ്പന്തലിനെ കുറിക്കുന്നു. അരിസ്റ്റോതേലെസിൻെറ ദർശനപദ്ധതിക്കു ഈ സാഹചര്യത്തിലാണു് "പെരിപെററററിക്" (പര്യടക) പ്രസ്ഥാനമെന്ന പേരുണ്ടായതു്. അദ്ദേഹം പതിമൂന്നു വർഷം (ക്രി. മു. 335-322) ലീകെയം ഗുരുകുലത്തിൻെറ ആചാര്യനായിരുന്നു. അക്കാലത്തു് ശിഷ്യന്മാരെ പഠിപ്പിക്കുവാനും, വിദ്വാന്മാരുടെ ആഗ്രഹപ്രകാരം പ്രഭാഷണം നൽകാനുമായി, അപ്പഴപ്പോഠം തയാറാക്കിയ കുറിപ്പുകളാണു് ഇന്നു നമുക്കു ലഭിച്ചിരിക്കുന്ന വിശാലമായ അരിസ്റ്റോതേലെസ് വാങ്മയം.

അലക്സാണ്ഡർ ക്രി. മു. 323-ൽ മരിച്ചു. അതറിഞ്ഞ അഥെൻസ്വാസികഠം സ്വാതന്ത്ര്യം വീണ്ടെടുക്കാൻ വിപ്ലവം തുടങ്ങി. പ്രക്ഷുബ്ധമായ ആ അന്തരീക്ഷം പലക്കും വിരുദ്ധമായി അപരാധാരോപണങ്ങഠം കൊണ്ടു മുഖരിതമായി; മകെദോനിയായിൽ നിന്നു്, സഹായം

പററിയവരെ ദേശദ്രോഹികളെന്നും, ശത്രുപക്ഷത്തിൽ ചേൎന്നവരെന്നും പഴിച്ചു. അനുകൂലമല്ലാത്ത അവിടം വിട്ടൊഴിയുവാൻ നിർബ്ബന്ധിതനായ അരിസ്റ്റോട്ടലെസ്, ഏതാനും ശിഷ്യന്മാരോടുകൂടി, തൻെറ മാതാവിൻെറ നാടായ ഖാല്ക്കിസ് നഗരത്തിലേക്കു പോയി. ഇതിനിടയ്ക്കു്, അദ്ദേഹത്തിൻെറ ശത്രുക്കൾ അദ്ദേഹത്തിനു വിരുദ്ധമായി കുററപത്രം തയാറാക്കി അഥെൻസ്സ് പൌരസഭയ്ക്കു സമർപ്പിച്ചു. അതിനു സമാധാനം നൽകും മുമ്പുതന്നെ, ക്രി. 322–ൽ, 62–ാം വയസ്സിൽ അരിസ്റ്റോതേലെസിൻെറ ഇഹജീവിതം അവസാനിച്ചു.

അരിസ്റ്റോതേലെസിൻെറ ആകൃതിയെപ്പററി വിശ്വസിക്കത്തക്ക അറിവില്ല. കേട്ടുകേൾവിയെ ആശ്രയിച്ചു് തയാറാക്കിയ ഒരു ചിത്രമുണ്ടു്. കൃശമായ ദേഹം, കഷണ്ടി വീണ തല, ചെറിയ കണ്ണുകൾ, ആകർഷകമായ രൂപം ഇവയാണു് അതിൽ കാണുന്നതു്. ഹാസ്യമയവും, പ്രസന്നവുമായ സംഭാഷണചാതുര്യവും, ലോലവും ഇടറിയതുമായ സ്വരവും അദ്ദേഹത്തിൻെറ വിശേഷതയാണു്. ഉച്ചാരണത്തിൽ 'ര'കാരം 'ഖ'കാരമായി മാററുന്ന പതിവ് അദ്ദേഹത്തിനുണ്ടായിരുന്നുവത്രെ. ആകർഷണീയമായ വസ്ത്രധാരണവും, കൈവിരൽ നിറയെ മോതിരമണിയുകയും അദ്ദേഹത്തിനു പ്രിയമായിരുന്നുവെന്നു പഴമക്കാർ പറഞ്ഞിട്ടുണ്ടു്. പൊതുവെ ആൾ 'ആഢ്യ'നായിരുന്നു. എപ്പോഴും ധനവാന്മാരായ മിത്രങ്ങളും, സഹായികളും കിട്ടിക്കൊണ്ടിരുന്നതിനാൽ, അദ്ദേഹത്തിനു ദാരിദ്ര്യദുഃഖം അനുഭവിക്കേണ്ടിവന്നിട്ടില്ല. അദ്ദേഹം സ്വഭാവേന ഭീരുവും, പലായനശീലനും, നിശ്ചയദാർഢ്യമില്ലാത്തവനുമാകാൻ ഹേതു അതായിരിക്കാമെന്നു തോന്നുന്നു.

അരിസ്റ്റോതേലെസ് രചിച്ച പുസ്തകങ്ങൾ നാന്നൂറാണെന്നു് പഴയ പട്ടികകളിൽ കാണുന്നു. ദാർശനികരുടെ ജീവചരിത്രമെഴുതിയ ദിയോഗേനെസ്സ് ലായെർതിയസ്സ്, (ക്രി. മു: മൂന്നാംശതകം), ആന്ദ്രോനികസ്, ഹർമിപ്പസ്സ് (ക്രി: മു: 200 ?) എന്ന മൂന്നു പ്രാചീനന്മാർ വേറെവേറെ പട്ടിക തയാറാക്കിയിട്ടുണ്ടു്. മൂന്നും താരതമ്യം ചെയ്താൽ അരിസ്റ്റോതേലെസിൻെറ പല കൃതികളും കാലഗഹ്വരത്തിൽ അകപ്പെട്ടു ലോപിച്ചുപൊയെന്നു മനസ്സിലാകും.

അരിസ്റ്റോതേലെസിൻെറ രണ്ടു സാഹിത്യശാസ്ത്രഗ്രന്ഥമാണു ഇന്നു കാണുന്നതു്. ഒന്നു്, തെഖ്നസ് രെതൊരികെസ് (പ്രഭാഷണകല); മറെറാന്നു്, പെരി പൊഇതികെസ്(കാവ്യകലയെപററി). രെതൊരികെപ്രോസ്അലക്ക്ഷോന്ദ്രോൻ (അലക്സാണ്ടൎക്കായുള്ള ഒരു പ്രഭാഷണം) എന്ന പേരിൽ മൂന്നാമതൊരു പുസ്തകംകൂടി സാഹിത്യശാസ്ത്രപരമായി അരിസ്റ്റോതേലെസിൻെറ പേരിൽ കണ്ടിട്ടുണ്ടു്. എന്നാൽ അതു് യഥാൎത്ഥത്തിൽ അരിസ്റ്റോതേലെസിൻെറ കൃതിയാണെന്നു കരുതുവാൻ പര്യാപ്തമായ തെളിവു ലഭിക്കുന്നില്ല.

III

ഗ്രീക്കസാഹിത്യം: അരിസ്റ്റോതേലെസിനുമുമ്പ്

ഗ്രീക്കസാഹിത്യത്തിൻെറ സമ്പൂർണ്ണമായ അദ്ധ്യയനവും അതിൻെറ ഐതിഹാസികമായ നിരീക്ഷണവും കാവ്യകലയെപററി എന്ന ഗ്രന്ഥത്തിൻെറ പുറകിൽ നിഹിതമാണ്. അതിനെ ആധാരമാക്കിക്കൊണ്ട്, വിനിഗമനപദ്ധതിയനുസരിച്ച്, കാവ്യപ്രഭേദങ്ങൾ വിവേചിക്കുകയാണ് അരിസ്റ്റോതേലെസ് ചെയ്യുന്നത്. ഗ്രീക്കമാനസത്തിൻെറ മുഖ്യമായ വിശേഷത വസ്തുക്കളുടെ പൂർണ്ണതാബോധമാണെന്നു പറയാം. പൂർണ്ണതയും, ഏകത്വവും ഒന്നല്ല. പൂർണ്ണതയിൽ നിക്ഷേപിച്ചിരിക്കുന്ന ഭാവം സമ്പൂർണ്ണവിശിഷ്ടമായ തികവാകുന്നു. എങ്കിലും, പൂർണ്ണതയുടെ പ്രായോഗികമായ അർത്ഥം അർവ്വാചീനമാനസത്തിനു സംഗ്രഹമാകണമെങ്കിൽ ഓരോ അംശത്തെയും വേർപെടുത്തി, പരീക്ഷിച്ച്, വർഗങ്ങളായി തിരിച്ച് നിരത്തേണ്ടിവരും. അതാണ് പരമാർത്ഥത്തിൽനിന്ന് വ്യവഹാരത്തിലേയ്ക്കുള്ള പരിവർത്തനം. അരിസ്റ്റോതേലെസിൻെറ വ്യാവഹാരികമായ സരണി ഇതാണെന്നു പണ്ഡിതന്മാർ പറഞ്ഞിട്ടുണ്ട്.

ഗ്രീക്കസാഹിത്യത്തിൻെറ ഉദയം അജ്ഞാതമായ കാലത്തിൽ മറഞ്ഞു കിടക്കുന്നു. ഓർഫെസ്സും, ലിനസ്സും, മുസഏഉസ്സും ആദിമഗാഥകൾ പാടിയെന്നാണ് ഐതിഹ്യം. എന്നാൽ പ്രാചീനകാലത്തുപോലും, അവ ആരെങ്കിലും നേരിട്ടു കേട്ടതായി രേഖയില്ല. ക്രിസ്തുവിനുമുമ്പ് ആറാം ശതകത്തിൽ 'ഓർഫെസ്സുമതം' പ്രചരിച്ചതായും, അന്നു ഓർഫെസ്സു പുരോഹിതവർഗം പരമ്പരാഗതമായ ഓർഫെസ്സു ഗാഥകൾ പാടി പോന്നുവെന്നും കേൾവിയുണ്ട്. ആ ഗാഥകൾ പുനർജ്ജന്മസൂചകങ്ങളും ബ്രഹ്മവാദപരവുമാണെന്ന് ഉപലബ്ധമായ അംശങ്ങളിൽ നിന്നു മനസിലാകുന്നു.[1] മററു ഇരുവരുടേയും ഗാഥകൾ രഹസ്യാത്മകങ്ങളാണെന്നു അറിവുള്ളവർ ഊഹിച്ചിട്ടുണ്ട്.[2] ജീവിതത്തിൻെറ അജ്ഞാതമായ ഭാവി കൂടുതൽ ആനന്ദസന്ദായകമാണെന്നോ പിന്നീടു ലഭിച്ചിട്ടുള്ള ആ പാട്ടുകളിൽ പറഞ്ഞിട്ടുണ്ട്! ജ്ഞാതമായ ഗ്രീക്കസാഹിത്യം ഹൊമേരസി (ഹോമർ) ൽ നിന്നാണു ആരംഭിക്കുന്നത്. ഹെരൊദൊതൂസ് (ക്രി.മു. 482-425) എന്ന ഗ്രീക്ക ഇതിഹാസകാരൻെറ അഭിപ്രായത്തിൽ, ഹൊമേരസ് ഗ്രീക്കവർഗ്ഗത്തിനായി ദേവതകളുടെ ഒരു

---

1. Abel's Hymni PP. 144 (ഓർഫിക് 'തീഅഥികള്')
2. ഉപനിഷത്തുകളിലെ ഗൂഢതത്ത്വജ്ഞാനംപോലെ.

തലമുറ സൃഷ്ടിക്കയും, അവയ്ക്കു വേറെ വേറെ പേരിടുകയും, ഓരോ ദേവതയുടേയും കർത്തവ്യം നിശ്ചയിക്കയും, അവയുടെ രൂപം ചിത്രീകരിക്കയും ചെയ്തു.[1] അരിസ്റ്റോതേലെസിൻെറ നിരീക്ഷണം ഇവിടെ നിന്നു തുടങ്ങുന്നു. ഹൊമേരസിനു മുമ്പുണ്ടായിരുന്നവെന്നു പറയുന്ന വാങ്മയം സാഹിത്യബാഹ്യ (മതപര)മാണെന്നു കരുതാം. അരിസ്റ്റോതേലെസിൻെറ അന്വേഷണത്തിനും, അദ്ധ്യയനത്തിനും വിഷയമായ വാങ്മയം രണ്ടു കലാവധിയിൽ അടങ്ങുന്നു: ഒന്നു യവന (ഇയോനിയ) കാലം. ക്രി. മു. 1000 മുതല്ക്കു ക്രി. മു. അഞ്ചാം നൂററാണ്ടുവരെയാണു യവനകാലത്തിൻെറ അവധി. രണ്ടാമത്തേതു്, അട്ടിക് (അഥെൽസ്) കാലം ക്രി. മു. 470 മുതൽ ക്രി. മു. നാലാം നൂററാണ്ടിൻെറ അന്തംവരെയാണു് ഇതിൻെറ ദൈർഘ്യം. പിന്നീടത്തെ അലക്സാണ്ഡ്റിയൻ, യവനറോമാ ബിസാൻറയിൻ എന്ന മൂന്നു കലാവിഭാഗങ്ങളും തത്കാലം വിശേഷമായ പരിഗണന അർഹിക്കുന്നില്ല.[2]

ഗ്രീക്കു എന്നറിയുന്ന വർഗ്ഗത്തിൻെറ പഴയപേരു് 'ഹെലേനസ്' എന്നാണു്. ആ വർഗം അധിവസിക്കുന്ന നാടിൻെറ പേരാണു് 'ഹെലാസ്'. ഗ്രീക്കു എന്നും ഗ്രീസെന്നും അവയ്ക്കുപേരിട്ടതു റോമാക്കാരാണു്. ആ നാട്ടിനെ 'യൂനാൻ' എന്നും, അന്നാട്ടാരെ 'യൂനാനി' എന്നും അറബികൾ വിളിച്ചുവന്നു. ഭാരതീയർ അവയെ 'യവന'ശബ്ദംകൊണ്ടാണു കുറിച്ചുപോന്നതു്. യവനശബ്ദം ഭാരതത്തിൽനിന്നും പടിഞ്ഞാറോട്ടു സഞ്ചരിക്കവെ മുറയ്ക്കു് 'യൂനാനെ'ന്നും, 'ഇയോനിയ'എന്നും മാറിയെന്നു ഭാഷാവികാര ശാസ്ത്രപ്രകാരം പറയാം. മഹാഭാരതത്തിലും,[3] പാണിനീയ[4]ത്തിലും, അശോകൻെറ ശിലാരേഖയിലും[5] യവനശബ്ദമുണ്ടു്. സംസ്കൃതത്തിനും, ഗ്രീക്കിനും തമ്മിൽ വിസ്മയകരമായ സമാനത സ്പഷ്ടമായികാണുന്നുണ്ടു്. രണ്ടിൻേറയും തുലനാത്മകമായ അദ്ധ്യയനമാണു് ആധുനിക ഭാഷാശാസ്ത്രത്തിൻെറ ഉറവിടം. ഭാഷകളുടെ സമാനതയെ ആധാരമാക്കി പരീക്ഷിച്ചാൽ ഭാരതം, ഇറാൻ, ഹിത്തൈത്, ഇയോനിയാ ഇവ തുടന്നു കിടക്കുന്ന ഒററ ഭൂഭാഗവും, ആ വാസവുമാണെന്നു തോന്നാതിരിക്കയില്ല. ഹെലെനസ്വർഗം പ്രാചീന കാലത്തു് ചെറു ഏഷ്യയുടെ പടിഞ്ഞാറൻ കടൽകരയിലും, അതിനടു

1. Historie : II. 53.
2. ഈ മൂന്നും അപകർഷകാലമാകുന്നു.
3. ശാന്തിപർവ്വം. 64.13. സഭാപർവ്വം. 61.6, 4.31., 4.21. ശാന്തി. 101.5. വനപർവ്വം 12.33.
4. പാണിനീയാഷ്ടകം. 4.149 (വാർത്തികം) 4.2.54, ഗണപാഠം. മഹാഭാഷ്യം 3.2.111.
5. ഗിർനാർ രുദ്രഭാമാശിലാരേഖ.

[യവനവർഗം ഭാരതത്തിൽനിന്നു പടിഞ്ഞാറോട്ടു പോയി എന്നും ക്രമേണ സംകരംമൂലം സ്വതന്ത്രവർഗമായെന്നും വന്നു കൂടെ?]

ത്തു ചിതറിക്കിടക്കുന്ന ദ്വീപുകളിലും, അതിന്റെ മറുകരയിലും പാർത്തിരുന്നു. പിന്നീട് പടിഞ്ഞാറോട്ടും തെക്കോട്ടും വ്യാപിച്ചു്, അവിടവിടെ ആവാസങ്ങൾ സ്ഥാപിച്ചു; ക്രമേണ ഭൂമദ്ധ്യസാഗരത്തിനു ചുററും അങ്ങുമിങ്ങുമായി പാർപ്പിടങ്ങൾ ഉറപ്പിച്ചു.

ഈ വർഗത്തിന്റെ പുരാതനമായ വാങ്മയം ഇയോനിയാ പ്രദേശത്തു നിർമ്മിതമായി. ഇയോനിയൻ (യവന) സാഹിത്യത്തിലെ വാല്മീകിയാണു് ഹൊമേരസ്സ് (ഹോമർ). ഈലിഅദ്, ഓദ്യസ്സേഇആ എന്ന രണ്ടു മഹാകാവ്യങ്ങളും ഏതാനും സ്തോത്രങ്ങളും അദ്ദേഹം എഴുതി. വേറെയും ചിലതൊക്കെ അദ്ദേഹം രചിച്ചിട്ടുണ്ടു്, എന്നാൽ അവ ഇന്നു കിട്ടുന്നില്ല. ഹൊമേരസ് ജന്മനാ അന്ധനായിരുന്നു. ഹൊമേരസ്സിന്റെ മഹാകാവ്യങ്ങളുടെ ഇന്നത്തെ രൂപം ക്രി. മു. എട്ടാംശതകത്തിനു മുൻപുതന്നെ ഉപലബ്ധമായിരുന്നു. ഹൊമേരസിന്റെ കാലം ക്രി. മു. 1000നു അടുത്താണെന്നു അനുമാനിച്ചിട്ടുണ്ടു്. അദ്ദേഹത്തിന്റെ കാലത്തിനുമുമ്പും മഹാകാവ്യങ്ങളുണ്ടായിരുന്നുവെന്നും, ആ പ്രസ്ഥാനം അന്നു വളർന്നു കഴിഞ്ഞിരുന്നുവെന്നും, അവ ഈലിഅദിന്റെയും ഒഡീസിയുടേയും കാവ്യസൌഷ്ഠവത്തിന്റെ മുമ്പിൽ നില്ക്കാൻ കെല്പില്ലാതെ ഇരുളിൽ മറഞ്ഞുപോയെന്നും വിദ്വാന്മാർ പറയുന്നു. അവയുടെ ലുപ്താവശിഷ്ടങ്ങൾ കിട്ടിയിട്ടുണ്ടു്.[1] അവയിൽ മുഖ്യം 'ഥേബാ ഇസ്' ആണെന്നുതോന്നുന്നു. ഈലിഅദിലെ കഥയ്ക്കു രാമായണവുമായി ചില സമാനതകളുണ്ടു്. ഒഡീസിയസ് എന്ന കൌശലശാലിയായ യോദ്ധാവിന്റെ പരാക്രമങ്ങളാണു് ഒദ്യസ്സേഇആയിലെ വർണ്ണ്യവിഷയം. ഈ മഹാകാവ്യങ്ങൾ മുഖ്യതയാ യവന (ഇയോനിയ) ഭാഷയിൽ രചിതമാണെന്നു ഓർത്തിരിക്കേണ്ടതാണു്. എങ്കിലും, അവയിൽ ഗ്രീക്കുഭാഷയുടെ വിവിധമായ പ്രാദേശിക പ്രയോഗങ്ങളും ദുർലഭമല്ല.[2] മഹാകാവ്യത്തിന്റെ സർവ്വോത്തമമായ മാതൃകയാണിവയെന്നു യൂറോപ്പുകാർ വിശ്വസിക്കുന്നു. ഹൊമേരസിന്റെ ഹാസ്യകാവ്യത്തെപ്പററി അരിസ്റ്റോതേലെസ് സൂചിപ്പിക്കുന്നുണ്ടു്. ദേവതകളെ സ്തുതിക്കുന്നവയാണു മററു കൃതികൾ. മഹാകാവ്യത്തിനുശേഷം രചിച്ചവയാണവ.

ഗ്രീക്കുവർഗത്തിന്റെ ദൃഷ്ടിയിൽ ഈലിഅദും ഓദ്യസ്സേഇആയും ധർമ്മശാസ്ത്രംപോലെ പവിത്രവും, പ്രാമാണികവും, ആരാദ്ധ്യവുമായിരുന്നു. ഇവ രണ്ടും, ഗ്രീക്കുവിദ്യാഭ്യാസത്തിന്റെ ആധാരശിലയായി അനേകം നൂററാണ്ടുകൾവരെ, ആദൃതമായ്വന്നു. ഹെമേരസ്കവിതകൾ പാടുകയും, അവയെ വ്യാഖ്യാനിച്ചു കേൾപ്പിക്കയും ചിലരുടെ തൊഴിലായിരുന്നു. പ്ലതോൻ തന്റെ 'ഇഓൻ' എന്ന സംവാദത്തിൽ അത്തരക്കാരെ സുന്ദരമായ ഭാഷയിൽ ചിത്രീകരിക്കുന്നുണ്ടു്. ആചാരപരമോ

1. Gilbert Murray. Rise of Greek Epic (1911)
2. Richard John Cunliffe. A Lexicon of Homeric Dialect നോക്കുക.

രാജ്യതന്ത്രപരമോ, മതപരമോ മററു വിഷയങ്ങളെ സംബന്ധിച്ചതോ ആയ ഏതു നിർണ്ണയത്തിനും പ്രമാണമായി ഹൊമേരസിൻെറ കവിത ഉദ്ധരിക്കാവുന്നതാണ്. ചുരുക്കത്തിൽ, ഗ്രീക്കുവർഗ്ഗത്തിൻെറ അനേകം നീണ്ട തലമുറകൾവരെ, സർവ്വപ്രകാരേണ, ഗ്രീസിലെ വേദമായിരുന്നു ഹൊമേരസ് മഹാകാവ്യങ്ങൾ.

ഹൊമേരസ് കഴിഞ്ഞു് പേർകേട്ട കവി ഹെസിയാദാസ് (ഹീസിയഡ്) ആയിരുന്നു. "വേലയും നാളും" (ഏർഗാ കൈ ഹെമെരൈ), "ദേവജനനം" (തിയോഗനി) എന്നാ രണ്ടു കാവ്യം ഹെസിയാദാസ് രചിച്ചു. രണ്ടാമത്തേതു് ഹെസിയാദാസിൻെറ കൃതിയല്ലെന്നു ചിലർ പറയുന്നു. ഈ കവി ഹൊമേരസിൻെറ സമകാലീനനും പ്രതിദ്വന്ദ്വിയുമാണെന്ന് ഒരു ഐതിഹ്യമുണ്ടു്. അതു വിശ്വസിക്കത്തക്കതല്ല രണ്ടു മഹാകവികളുടേയും ജീവിതകാലത്തിൽ ഇരുനൂററുകൊല്ലങ്ങളുടെ വിടവുണ്ടെന്നു കണക്കാക്കിയിട്ടുണ്ടു്. കൃഷിക്കാരുടെ ജീവിതമാണ് 'വേലയും നാളു'മെന്നതിലെ വർണ്ണ്യവിഷയം. ഇതിൽ കവിയുടെ വ്യക്തിത്വം ആദ്യന്തം പ്രകാശിക്കുന്നുണ്ടു്. സ്വാനുഭവം വിസ്മയകരമായ പാടവത്തോടെ കവി ചിത്രീകരിക്കുന്നു. കൃഷിക്കാരൻെറ വ്യാവഹാരികബുദ്ധിയുമായി കലർത്തിയ ആഹ്ളാദജനകമായ കഥാനകങ്ങൾ കൌശലപൂർണ്ണവും, സജീവവുമായ കലാരൂപത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കുവാൻ ഹെസിയാദാസിനുള്ള വൈദഗ്ദ്ധ്യം അതുലം തന്നെ. പ്രഭാവമുളവാക്കാൻ തക്ക വർണ്ണനയാണ് അദ്ദേഹത്തിൻേറതു്. അന്യായികളേയും, അധർമ്മികളേയും ശിക്ഷിക്കുവാൻ ശക്തിയുള്ള ദേവാധിദേവൻ മൂവായിരം കിങ്കരന്മാരോടൊന്നിച്ചു മനുഷ്യരെ സദാ നോക്കിക്കൊണ്ടിരിക്കയാണെന്നു കവിക്കറിയാം.

'ദേവജനനം' പൌരാണികരീതിയിലെ ഉപാഖ്യാനമാണ്. പ്രാക്തനമായ മതങ്ങളെപ്പററി മനസ്സിലാക്കുവാൻ അതു സഹായിക്കും. ദേവലോകത്തിലെ ദേവതകളേയും, അവ ആവിർഭവിക്കും മുമ്പുണ്ടായിരുന്ന നിലയേയും സംബന്ധിച്ച രസകരമായ വർണ്ണന അതിലുണ്ടു്. തമോഭൂതാവസ്ഥ, പൃഥിവിയുടേയും സ്വർഗ്ഗത്തിൻേറയും പ്രകടനം, യക്ഷൻെറയും അദിതിയുടേയും ആവിർഭാവം, ദ്യുവിലെ ദേവതകൾ—എന്നീ ക്രമത്തിൽ കവി നൽകുന്ന ക്രമബദ്ധമായ വിവരണം ഋഗ്വേദത്തിലെ ഭാവവൃത്തം പോലെ വിജ്ഞാനപ്രദമാണ്. എങ്കിലും കവിയുടെ കലാനൈപുണ്യം അദ്ദേഹത്തിൻെറ ക്രാന്തദൃഷ്ടിയെക്കാൾ ഉദാത്തമാകകൊണ്ടു്, രണ്ടു കൃതികളുടേയും കാവ്യസൌന്ദര്യം വിശേഷതരമായിട്ടുണ്ടു്.

പിന്നീട്, ഇവരെ അനുകരിച്ചു പല കവികളും മഹാകാവ്യങ്ങൾ രചിച്ചുവെങ്കിലും, അവ ഹൊമേരസിൻേറയും ഹെസിയാദാസിൻേറയും പ്രാതിഭപ്രകാശത്തിനും, കലാസൌഷ്ഠവത്തിനും മുമ്പാകെ നിഷ്പ്രഭമായ്ത്തീരുകയാൽ തിരോഭവിച്ചു. മൌലികതാസമ്പന്നരായ കവികൾ വേറെ പുതിയ രീതികൾ ആവിഷ്കരിക്കയും, തദ്വാരാ കീർത്തിയാർജ്ജി

ക്കയും ചെയ്തിട്ടുണ്ട്. പുതിയ ആവിഷ്കാരങ്ങളിൽ ഒന്ന് സുഭാഷിതങ്ങളുടേയും മുക്തകസൂക്തങ്ങളുടേയും ശൈലിയാണ്. യവനകവികളുടെ മുക്തകങ്ങൾ അധികവും ലോകോക്തിപരവും ഹാസ്യമയവുമായിരുന്നു. ഈ ശൈലി കൈകാര്യം ചെയ്ത കവികളിൽ ശ്രേഷ്ഠൻ ഫോകിലിദേസായിരുന്നു. അദ്ദേഹത്തിന്റെ കവിത ഈരടികളാണ്; ഓരോന്നിലും കവിയുടെ പേർകൂടി ചേർക്കുക പതിവായിരുന്നു. ഹെസിയാദാസിന്റെ രചനയിലും ഇത്തരം സൂക്തങ്ങളുണ്ട്. ഉപദേശാത്മകവും, നീതിപരവുമായ കവിതയിലും ഈ വിശേഷത കാണാം. ഓർഫിക് മതത്തിന്റെ ആദ്യാചാര്യന്മാരുടെ ലുപ്തകൃതികളിലെ ഉപലബ്ധാംശങ്ങൾ ഇതിനുദാഹരണമാണ്. നീതികാവ്യനിർമ്മാതാക്കളായ മററു കവികളുടെ കൂട്ടത്തിൽ മുൻപന്തിയിൽ നില്ക്കുന്നവർ ക്സെനോഫനീസും (ക്രി. മു. 570–480) എംപിദാക്ലീസു (ക്രി. മു. 483–430) മാകുന്നു. ക്സെനോഫനീസ് ബഹുദേവതാവിശ്വാസം നിരാകരിക്കയും, ഏകേശ്വരവിശ്വാസം സമർത്ഥിക്കയും ചെയ്തു.

ഗംഭീരമായ ഭാവുകത ഗീതിശൈലികൊണ്ടും, സാധാരണമായ ഭാവുകത 'ഐലിഗി' ശൈലികൊണ്ടുമാണു വ്യക്തമാക്കാറു പതിവ്. ഉത്സാഹസമുത്തേജനത്തിനും, ഉദ്ബോധനത്തിനും ആവശ്യമുള്ള ഭാവന ഇത്തരം കാവ്യങ്ങളുടെ മുഖ്യമായ ഗുണമാകുന്നു.[1] കലീനസ് (ക്രി. മു. 660), തിർതേഇയസ് (ക്രി. മു. 560–630), സോളൻ (ക്രി. മു. 594) മുതലായ കവികൾ ഈ ശൈലിയിൽ കവിതയെഴുതി വീരന്മാരെ സമരത്തിനായി ഉത്തേജിപ്പിച്ചിട്ടുണ്ട്. മിമ്നർമസും (ക്രി. മു. 630), ഥിയാഗ്നിസും (ക്രി.മു 520), സോളനും മററുവിഷയങ്ങൾ വർണ്ണിക്കാനും ഈ ശൈലി പ്രയോഗിച്ചുവന്നു. പ്രേമരസാസ്വാദവും, വിഷയാനന്ദാനുഭവവും, ആമോദപ്രമോദവുമാണ് ഹ്രസ്വമായ മനുഷ്യജീവിതത്തിന്റെ പരമമാദ്ദേശ്യമെന്നു്, മിമ്നർമസ് നിർല്ലജ്ജം പാടി. കുലീനവർഗ്ഗത്തിൽജനിച്ച് തന്റെ ഭൂമിയുംസമ്പത്തും അപഹൃതമായതിൽപിന്നെ നാട്ടിൽനിന്നു ബഹിഷ്കൃതനായ ഥിയോഗ്നിസ് കുലീനവർഗത്തന്റെ പ്രശംസകനും സാധാരണക്കാരുടെ നിന്ദകനുമായിരുന്നു. യവനന്മാരുടെ മനുവായിരുന്നു സോളൻ. ശ്രേഷ്ഠവും ഉദാരവുമായ ഭാവന സോളന്റെ കവിതയുടെ ജീവനാണ്.

ഇയാംബിക് രീതിയാണ് വ്യംഗ്യകാവ്യശൈലി. ഇതിന്റെ ആദർശരൂപം ഹോമരെസിന്റെ 'മാർഗീതേസ്' എന്ന വിലുപ്തകൃതിയാകുന്നു. 'മാർഗസ്' എന്നതിനു് വിദൂഷകനെന്നാണർത്ഥം. ഹാസ്യവും; വ്യംഗ്യവും വിദൂഷകന്റെ കാര്യമാണെല്ലോ. വ്യംഗ്യകവികളിൽ അഗ്രഗണ്യൻ ആർഖിലോകസായിരുന്നു (ക്രി. മു. 648). പിന്നീടുണ്ടായ തലമുറകളിൽ 'തേൾ' എന്നാണ് ഈ കവി പ്രസിദ്ധനായിരുന്നതു്. തേൾ കൊട്ടുംപോലെ അതിതീക്ഷ്ണവും, കടുവുമായിരുന്നു കവിയുടെ വ്യംഗ്യോ

1. നോക്കുക, C. M. Bowra Early Greek Elgists (1938)

ക്തി. ഹോമേരസിന്റെ വിലങ്ങുതടികളെല്ലാം തള്ളിതകർത്തുകൊണ്ടു്, ഊക്കോടെ പ്രവഹിക്കുന്ന അദ്ദേഹത്തിന്റെ കാവ്യധാര ഊർജ്ജസ്വലവും, ഓജസ്സുള്ളതുമാണെന്നപോലെ, അതിസുന്ദരവും, ഹൃദയസ്പൃക്കുമായ നാടൻ പ്രയോഗങ്ങളും, പഴമൊഴികളും, നവീനാവിഷ്കരണവും നിറഞ്ഞതായിരുന്നു. ഐലിഗിയെന്നും ഇയാംബിക്കെന്നും അറിയുന്ന വൃത്തവിശേഷത്തിലാണു ഇത്തരം കാവ്യങ്ങൾ രചിച്ചുവന്നതു്.

മഹാകാവ്യനിർമ്മാണം കഴിഞ്ഞു്, നാടകങ്ങൾ ആവിർഭവിക്കും വരെ, ഗീതികാവ്യങ്ങൾക്കുണ്ടായിരുന്നത്ര പ്രദ്യോതി മറെറാരു കാവ്യരീതിക്കും കിട്ടിയിട്ടില്ല. ലിറിക് അഥവാ ഗീതി ഒരാൾ തനിച്ചോ, അനേകമാളുകളൊന്നിച്ചോ 'ലീറാ' എന്ന വീണാസദൃശമായ വാദ്യയന്ത്രം വായിച്ചുകൊണ്ടു് പാടുകയാണു് പ്രാചീനരീതി. ഒന്നിലധികം ആളുകൾ ചേർന്നുപാടുന്നതിനു് 'കോറസ്' എന്നാണുപേര്. വ്യക്തിഗീതമെന്നും സമൂഹഗീത (വൃന്ദഗാന)മെന്നും രണ്ടുതരം കവിത ഗ്രീക്കുസാഹിത്യത്തിലുണ്ടായതിങ്ങനെയാണു്. സഫോ (പുഷ്പാ? ക്രി. മു. 600) അല്കൂഇയസ്, അനാക്രേയസ് (ക്രി.മു. 573–478) എന്ന മൂന്നു കവികൾ വ്യക്തിഗീതം രചിച്ചു് അനശ്വരയശസ് നേടി. സഫോ എന്നകവയിത്രിയുടെ കവിതയിൽ സർവ്വത്ര പുളകം കൊള്ളിക്കുന്ന പ്രേമാവേശവും, മുഗ്ദ്ധമധുരതയും, പാകതതികഞ്ഞ ശില്പവൈദഗ്ദ്ധ്യവും ആസ്വാദ്യമാംവിധം അഭിവ്യക്തമാണെന്നു സഹൃദയന്മാർ പ്രഖ്യാപിച്ചിട്ടുണ്ടു്. ഭാവം മുഴുവൻ അതേപടി പ്രകാശിപ്പിക്കുവാൻ കഴിയുന്ന അതിസരളമായ അർത്ഥാഭിവ്യഞ്ജന, തടയററ ഒഴുക്കു് മുതലായവ സഫോയുടെ സ്വാഭാവികമായ കാവ്യഗുണങ്ങളാണു്. അവൾ സ്ത്രീകളുടേയും കന്യകകളുടേയും ഇടയ്ക്കാണു ജീവിച്ചതു്. അവർ തമ്മിലുണ്ടായിരുന്ന വേഴ്ചയിൽ കൃത്രിമതയോ, ഔപചാരികതയോ ഇല്ലായിരുന്നു. അവരെ സംബോധനം ചെയ്തു പാടിയ പ്രേമഗീതമാണു് സഫോയുടെ കവിത. അലൌകികമായ പ്രേമത്തെ വെറും ലൌകികഭാഷയിൽ അനുഭവവിഷയമാക്കുവാൻ സഫോയ്ക്കേ കഴിയൂ. സഫോയുടെ പ്രേമപ്രസംഗത്തെ പുകഴ്ത്തി പ്ലേതോൻ സ്വയം 'ഫാഅൻ' (ഭാവന?) എന്ന നാടകമെഴുതിയെന്നു കേൾവിയുണ്ടു്. ഈ കവികോകിലത്തിന്റെ പ്രേമഗാഥയെ സമീപിക്കാൻ അർഹതയുള്ള ഒരൊററ കവിതപോലും ഇന്നുവരെ ആരുമെഴുതിയിട്ടില്ലെന്നു നിരൂപന്മാർ പറയുന്നു. അല്കഇയസിന്റെ കവിത പ്രേമപ്രധാനമാണെങ്കിലും, അതിൽ മററു വിഷയങ്ങളും കലന്നിട്ടുണ്ടു്. അനാക്രേയ്സ് വ്യക്തിഗീതമെഴുതുന്നതിൽ സ്വാനുഭവം ഇണക്കിപോന്നു. ഹർഷാനുഭൂതിയും അതിന്റെ പ്രകീർത്തനവുമായിരുന്നു അദ്ദേഹത്തിന്റെ വിശേഷത. അദ്ദേഹം ജീവിതത്തിന്റെ സാഫല്യമളക്കുന്നതു്, അതു് തരുന്ന ഹർഷത്തിന്റെ ഏററക്കുറച്ചിൽകൊണ്ടാണു്. മൃത്യു ആസന്നമായിരിക്കുന്ന അവസ്ഥയിൽപോലും, അനാക്രേയസിന്റെ കാവ്യം കാലനെ പരിഹസിച്ചു ഹർഷം കൊണ്ടിരുന്നു! അനാക്രേയസ്

പ്രവീണനായ പ്രേമകാവ്യശില്പിയിരുന്നു. പിന്നീടുണ്ടായ തുച്ഛകവികൾ അദ്ദേഹത്തിന്റെ കീർത്തിനദിയിൽ അഴക്കുകലക്കിയെന്ന ആരോപണമുണ്ട്.

'ബാലന്മാരുടേയും ബാലികമാരുടേയും ഗാനങ്ങൾ' എന്ന പ്രഖ്യാതമായ ചില സമൂഹഗീതങ്ങൾ ആരെഴുതിയെന്ന അറിവില്ല. സ്പാർട്ടാക്കാരനായ അൽക്ക്മാനാണ് (ക്രി.മു. 630) സമൂഹഗീതം ഒന്നാമതു എഴുതിയതു. പ്രാചീനകഥകളും, നീതിവചനങ്ങളും, പുരാണപുരുഷന്മാരും അതിൽ സ്ഫുരിച്ചിട്ടുണ്ട്. ചിലതു് പണ്ട് മതപരമായ ഉത്സവങ്ങളോടു അനുബന്ധിച്ച് ഉഷസ്സിൽ പാടിപ്പോന്നു. പ്രകൃതിസൗന്ദര്യവും, വനത്തിൽ സ്വച്ഛന്ദം സഞ്ചരിക്കുന്ന മൃഗാദികളുടെ പ്രമത്തജീവിതവും, പൂങ്കാവിൽ പാടിപ്പറക്കുന്ന കിളികളുടെ സുകുമാരതയും, മധുതേടി പൂക്കളെ ചുംബിച്ചുഅലയുന്ന തേനീച്ചകളുടെ പ്രേമോന്മാദവും, മററും രമണീയമായ ഭാഷയിലും വൃത്തത്തിലും വർണ്ണിച്ചുകൊണ്ടു മുന്നോട്ടു ഗമിക്കുന്ന അൽക്ക്മാൻഗാനങ്ങൾ രസോത്കർഷത്തിന്റെ അകൃത്രിമമായ ദൃഷ്ടാന്തമാണ്. അടുത്ത ഗീതികാരൻ സ്റ്റെസിഖോരസാകുന്നു. (ക്രി.മു. 630–553) പഴയമതച്ചടങ്ങുകളുടെ പിടിയിൽനിന്ന് സമൂഹഗീതത്തെ വേർപെടുത്തി അതിനു് പ്രേമകഥാനകത്തിന്റെരൂപംകൊടുത്ത കവിയാണ് സ്റ്റെസിഖോരസ്. അദ്ദേഹം അവയ്ക്കു ദൈർഘ്യംനൽകി, പുതിയ ഘടനയുണ്ടാക്കി, വേറെവൃത്തവിന്യാസംകൊടുത്തു. ഈ കവിയുടെ പ്രഭാവം പിണ്ഡാരുടെ രചനകളിൽ വളരെയേറെകാണാം. ഇബീകസും(ക്രി.മു. 560), സിമോനിദിസും (ക്രി.മു: 630) പ്രസിദ്ധരായ സമൂഹഗീതികാരന്മാരായിരുന്നു: ഇബീകസ് സഫോയെ അനുകരിന്ന പ്രേമകാവ്യകൃത്താണ്. എന്നാൽ, കവിയുടെ ലക്ഷ്യം രാജാക്കന്മാരെ രസിപ്പിക്കയും, തോഷിപ്പിക്കയുമായിരുന്നതിനാൽ, അദ്ദേഹത്തിന്റെ ഹൃദയത്തിനു് ആ കവിതകളിൽ വസിക്കുവാൻ കഴിഞ്ഞില്ല. മൃദുലസൌഷ്ഠവം ചിത്രീകരിക്കുന്നതിൽ സിമൊനിദീസ് അതിവിദഗ്ധനായിരുന്നു. വേറെ വേറെ തരത്തിലെ സ്ത്രീകളെ വേറെ വേറെ ജന്തുക്കളുമായി ഉപമിച്ചു, തന്മയത്വം വരുത്തുവാൻ കവിക്കുണ്ടായിരുന്ന പാടവം വിസ്മയകരമാണ്.

ഗീതികാവ്യരചയിതാക്കളുടെ പരമ്പര കവിചൂഡാമണിയായ പിണ്ഡാർ (ക്രി. മു. 522–448) വരെ നീണ്ടുനിൽക്കുന്നു. പിണ്ഡാരുടെ സമകാലീനനാണു വേറൊരു സിമോനിദെസ് (ക്രി. മു. 556–467) ഇരുവരും സമൂഹഗാനമെഴുതുന്ന തൊഴിലിൽ ഏർപ്പെട്ടിരുന്ന കവികളാണ്. പിണ്ഡാർ നല്ല പാട്ടുകാരനായിരുന്നു. പിണ്ഡാരുടെ 'ഓഡ്' (വദ്) ശ്രേഷ്ഠമായ ആദർശകവിതയാണ്. ഗ്രീസിലെ കായികാഭ്യാസമത്സരങ്ങളിൽ വിജയികളായവരെ പ്രശംസിക്കുന്ന ഗാനങ്ങളാണ് പിണ്ഡാരുടെ ഉപലബ്ധകമായ കവിതകൾ. അവ ക്ലിഷ്ടമാണ്. ഒരു പ്രകരണത്തിൽ നിന്നു് പൊട്ടുന്നനവേ മറെറാരു പ്രകരണത്തിലോട്ടു മാറുക, പുരാണകഥകളുടെ ലാക്ഷണികമായ വർണ്ണനാപദങ്ങളുടെ ജടി

ലമായ പൌർവ്വാപര്യക്രമം, നീതിപാഠത്തിന്റെ യഥാർത്ഥമായ ഇംഗിതത്തിന്റെ ദുർഗ്രഹത്വം മുതലായ വിശേഷതകൾ പിണ്ഡാരെ ക്ലിഷ്ടകവിയാക്കുന്നു. എന്നാൽ, രസാസ്വാദത്തിനുള്ള സാധനമെന്ന നിലയ്ക്കു്, പിണ്ഡാർകവിത അത്യന്തം ആകർഷകമാണു്. അതു നമ്മെ ഗ്രീക്കുകുലീനവർഗ്ഗത്തിന്റെ പ്രിയതമമായ ജീവിതസരണിയിലേക്കു നയിക്കുന്നു. അദ്ദേഹം കവിതയെഴുതിയതു് അഭിജാതവർഗത്തിൽപെട്ട വ്യക്തികൾക്കായാണു്—വരാൻപോകുന്ന സാമാന്യജനതയ്ക്കായല്ല. സിമൊനിഡെസിന്റെ രീതി നേരെ വിപരീതമായിരുന്നു. പവിത്രീകൃതമായ വാസനയിൽനിന്നു് ഉത്ഭവിക്കുന്ന സിമോനിഡെസ്സ് കവിത കല്പനയുടെ സമുത്കർഷമാണു് നമ്മുടെ മുമ്പിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നതു്. പക്വമായ പ്രതിഭാവിലാസവും, അസാധാരണ ആത്മസംയമവും, ഭാവത്തിനൊത്ത ഭാഷയും, ശൈലീഗതമായ തേജസ്വിതയും അതിൽ പ്രചുരമാണു്. ഇത്തരം കവിതകൾ എഴുതിയ കവിപരമ്പര ക്രി: മു: അഞ്ചാം നൂററാണ്ടിൽ അവസാനിക്കുന്നു. ഇവർ പ്രായേണ ഇയോനിയായിലും സികേലിയാ (സിസിലി)യിലും മററു യവനപ്രദേശങ്ങളിലുമാണു് വസിച്ചിരുന്നതു്. ഇതിൽപിന്നെ ഗ്രീക്കുസാഹിത്യത്തിലെ അഥെൻസുകാലം തുടങ്ങുന്നു.

പിണ്ഡാർ സ്വയം കുലീനനും അഭിജാതനും, ധനാഢ്യരായ ഏകാധിപതികളുടെ മിത്രവുമായിരുന്നു. രാജാക്കന്മാരുടേയും, ധനവന്മാരുടേയും സാഹായ്യം പിണ്ഡാർക്കു ലഭിച്ചുമിരുന്നു. തന്മൂലം പിണ്ഡാറുടെ കാവ്യങ്ങൾക്കു സാധാരണന്മാരുമായി വേഴ്ചയില്ലാതെ പോയി. അന്നു പുസ്തകങ്ങളും സുലഭമായിരുന്നില്ല. അതു പിണ്ഡാർസാഹിത്യം വേണ്ടത്ര പ്രചരിക്കാത്തതിനു ഒരു കാരണമാണു്. അതിനാൽ, അക്കാലത്തും സാമാന്യജനങ്ങൾ ശ്രവിച്ചുവന്നതും, വിദ്യാലയങ്ങളിൽ പഠിപ്പിച്ചുപോന്നതും, പൊതുക്കൂട്ടങ്ങളിൽ പാടിയും വ്യാഖ്യാനിച്ചും കേൾപ്പിച്ചിരുന്നതും ഹൊമേരസിന്റേയും ഹെസിയാദാസിന്റേയും മഹാകാവ്യങ്ങളായിരുന്നു. അതു തന്നെയും ഗ്രാമത്തലവന്മാരായ അധികാരികളുടെ നിയന്ത്രണത്തിൽ കഴിയുന്ന ഏതാനും അഭ്യസ്തവിദ്യർ മൌഖികമായി പാടിക്കേൾപ്പിക്കേണ്ടിയിരുന്നു! ആ നിലയ്ക്കു്, പ്രജാഭരണത്തിന്റെ ഒരു തരം അനുകരണമിഷ്ടപ്പെട്ടിരുന്ന അഥെൻസ്നഗരവാസികളായ എല്ലാവർക്കും പ്രയോജനപ്പെടുന്നതും, ജനസാമാന്യത്തിൽ പ്രേരണചെലുത്താൻ കഴിയുന്നതുമായ പുതിയ കാവ്യപ്രകാരം ആവിഷ്കരിക്കേണ്ടിവന്നു. അഥെൻസിലെ പ്രതിഭാശാലികളായ കവികൾ ക്രി: മു: അഞ്ചാംശതകത്തിൽ, രംഗഭൂമിയിലൂടെ അത്തരമൊരു കലാരൂപം അവതരിപ്പിച്ചു. ക്രിസ്തുവിനുമുമ്പു് അഞ്ചും നാലും നൂററാണ്ടിൽ നിർമ്മിതമായ അഥെൻസ്കാലീന സാഹിത്യത്തിന്റെ സർവ്വോത്തമമായ അംഗമാണു് ദുഃഖാന്തനാടകം അഥവാ ട്രാജഡി. അതിന്റെ പൂർണ്ണമായ വികാസം അഥെൻസ് നഗരത്തിലാണു് നടന്നതു്. ന്യായം, ജ്ഞാനം, സ്വാതന്ത്ര്യം, സൌന്ദര്യം, സത്യമെന്നീ ഗുണങ്ങളെ അഥെൻസ്കാർ ആരാധിക്കുന്നു. അതിനാൽ അഥെൻസ്കാലീനസാഹിത്യത്തിൽ ആ ഭാവനയ്ക്കു പ്രാധാന്യമുണ്ടു്.

പുരാതനയവനന്മാർ ദിയോനീസസ് ദേവതയെ വലിയ ആഹ്ളാദത്തോടും ഉല്ലാസത്തോടും കൂടെയാണ പൂജിച്ചുവന്നതു്. ദിയോനീസസിനു ബേകസ് എന്നും പേരുണ്ടു്. ബേകസ് അഭിവൃദ്ധിയുടേയും ആനന്ദത്തിൻേറയും അധിഷ്ഠാതാവാകുന്നു. മൊടിയും, പ്രസരിപ്പും തരുന്ന ഈ ദേവത അതേ സമയം ചിന്തയും, ശോകവും ഇല്ലാതാക്കുന്നു. ദിയോനീസസ് ശത്രുഞ്ജയനാണു്. ഭാരതത്തിൽ നിന്നു പടിഞ്ഞാറോട്ടു പോയ ഒരു മഹാപുരുഷനായിരുന്നു ദിയോനീസെന്നും, കാലാന്തരത്തിൽ ഗ്രീക്കുവർഗ്ഗം ആ വ്യക്തിയിൽ അമാനുഷത്വം ആരോപിച്ചു് ദേവതയാക്കി ഉയർത്തിയെന്നും ഗിൽബർട്ട് മറേ പറയുന്നു[1]. ദിയോനീസസ് ഭാരതീയ ദേവതയാണെന്നു പൊതുവെ സമ്മതിക്കുന്നുമുണ്ടു്[2]. യവനന്മാർ ദേവലോകത്തിലെത്തി, ദിയോനീസസിൻേറ അമൃതകലശത്തിൽനിന്നു ജീവനരസം നുകന്നു്, ദുഃഖമെല്ലാം തീൎക്കാനിച്ഛിക്കുന്നു. ആ വിശ്വാസത്തിൻേറ വികൃതരൂപമായിട്ടായിരിക്കാം ആരാധകന്മാർ ദിയോനീസസിനു മദ്യം നിവേദിച്ചിട്ടു്, അതു കുടിച്ചു്, ആടിയും പാടിയും, മദിച്ചാനന്ദിക്കുന്നതു്. ദിയോനീസസിൻേറ പൂജാസമാരോഹം വസന്തകാലത്താണു് കൊണ്ടാടാറുപതിവു്. ഏഥെൻസിലും, ഐററിക്കായിലും, സ്ത്രീകളും പുരുഷന്മാരും ഒന്നിച്ചുകൂടി ഇതു ആഘോഷിക്കുന്നു.

ദിയോനീസസിൻേറ ഉത്സവത്തിൽ നടക്കുന്ന കോരസിൽ നിന്നു് നാടകമുണ്ടായി.[3] അജഗാനമെന്നായിരുന്നു നാടകത്തിൻേറ പഴയ പേരു്. ആടുകളുടെ കൃത്രിമമുഖം ധരിച്ച മനുഷ്യർ ഏകോപിച്ചു നിൎവ്വഹിക്കുന്ന സമൂഹഗാനമാണു് അജഗാനം (ഗോട്ട്സാംഗ്). അതുകൊണ്ടോ, ആടുകളെ ബലികൊടുത്തു വന്നതിനാലോ, ബലിക്കല്ലിനു ചുററും നടക്കുന്ന ആട്ടവും പാട്ടും കൂത്തുമാകയാലോ ഉണ്ടായ പേരാണതു്. പ്രഹസനം (കോമഡി) ഗ്രാമീണസംഗീതമാകുന്നു. അതിൽ ആമോദപ്രമോദങ്ങളാണു മുഖ്യം. ക്രി. മു. 535–ലെ വസന്തോത്സവരംഗത്തിൽ ഥെസ്പിസ് തൻേറ അജഗായകരുമായി പ്രവേശിച്ചു്, പ്രാരംഭികനാട്യം അവതരിപ്പിച്ചു; കോരസ്സിൽ മാററം വരുത്തി, സംവാദം ചേൎത്തു. ജനങ്ങൾ തങ്ങളുടെ ദേവതകളെ അഭിനയം വഴി നേരിട്ടു കണ്ടു. ദേവതകളുടെ കഥകൾ ക്രമേണ സാകാരവും, ചിത്രാത്മകവുമായി രംഗഭൂമിയിൽ ദർശിച്ച ജനങ്ങൾ അതിനെ പ്രശംസിക്കയും, പ്രോത്സാഹിപ്പിക്കയും

---

1. Gilbert Murray: Five Stages of Greek Religion (1946) P. 159
2. T. R. Glover: The Ancient World (1953) P. 129.
3. ഉദാത്തസംഘഗാനത്തിൽ നിന്നുണ്ടായതാണു ദുഃഖാന്തനാടകമെന്ന മതത്തോടു ചിലർ യോജിക്കുന്നില്ല. നോക്കുക. Ridgeway- Origin of Tragedy, with Special Reference to the GreakTragedians പിതൃക്കളെ ആരാധിക്കുന്ന ശ്രാദ്ധമാണു മൂലമെന്നതാണീമതം.

ചെയ്തു. വെറും ശ്രവണഗോചരവും, ദുർഗ്രഹവുമായിരുന്ന ദേവതാവൃത്തം ഇങ്ങനെ നയനഗോചരവും സുഗ്രഹവുമായി വന്നു. ഗ്രീക്കുസാഹിത്യത്തിലെ നാട്യരൂപം ഉദിച്ച വൃത്താന്തമിതാണു്.

അഥെൻസ് നഗരത്തിലെ തെക്കേ അക്രാപോളിസ് മലഞ്ചെരുവിൽ വിശാലമായി നിർമ്മിച്ച മേൽക്കൂരയില്ലാത്ത 'ദിയോനീസസിന്റെ നാടകശാല'യിൽ ദുഃഖാന്തനാടകം അഭിനയിച്ചുപോന്നു. ഈ നാടകശാല ക്രി. മു. 500–ലാണു ഉണ്ടാക്കിയതു്. അർദ്ധവൃത്താകാരത്തിൽ പണിഞ്ഞ ഈ തുറന്ന നാടകശാലയുടെ ഒരററത്തു്, മലയുടെ ചരുവിൽ തന്നെ അർദ്ധചന്ദ്രാകൃതിയിലുള്ള അനേകം പങ്ക്തികൾ ഒന്നിനു മുകളിൽ മറെറാന്നെന്ന ക്രമത്തിൽ, പടികൾ പോലെ വെട്ടിയെടുത്തിരുന്നു. ദർശകന്മാക്കു ഇരിക്കാനുള്ള സ്ഥാനമാണിവ. ഇരുപത്തയ്യായിരമോ മുപ്പതിനായിരമോ ദർശകരെ ഇതിലിരുത്താം. രംഗമഞ്ചം കല്ലുകൊണ്ടുണ്ടാക്കിയതാണു്. അതിന്റെ പുറകിൽ ഉയന്ന ഭിത്തി കെട്ടി മറച്ചിരുന്നു. നടുക്കു്, നേരെ മുമ്പിലായി അല്പം താണിട്ടു്, അർദ്ധവൃത്താകാരത്തിൽ നിർമ്മിതമായ മണ്ഡപമാണു് 'ആർകെസ്റ്റ്രാ.' മണ്ഡപത്തിന്റെ മദ്ധ്യത്തു് ദിയോനീസസിന്റെ പീഠമുറപ്പിച്ചിരിക്കും. പീഠത്തിനടുത്തു് മാർബിൾ കൊണ്ടുണ്ടാക്കിയ ഇരിപ്പിടങ്ങൾ പൂജകക്കും 'മജിസ്ട്രേട്ടുകൾക്കുമുള്ളതാണു്. ദിയോനീസസിന്റെ പൂജകൻ പീഠത്തിനു നേരെ താഴെയും, സൂര്യദേവതയായ അപ്പോളോവിന്റെ പൂജകൻ അയാളുടെ ഇടതുവശത്തും, നഗരദേവതയായ ദ്യൂസ്പോളയസിന്റെ പൂജകൻ വലതുവശത്തുമിരിക്കണമെന്നാണു നിഷ്കർഷ. നൃത്യവും, ഗാനവും, വാദ്യവും കൊണ്ടു സമ്പന്നമാകുന്ന പൂജയിലും ഉത്സവത്തിലും യവനദേശത്തിലെ ദേവതകളുടേയും വീരപുരുഷന്മാരുടേയും ജീവചരിത്രം പ്രദർശിപ്പിച്ചിരുന്നു.

ആരംഭത്തിൽ വെറും നൃത്യവും ഗാനവുമായിരുന്ന സമൂഹഗീതം (കോറസ്) അതിന്റെ താണ്ഡവസ്വഭാവം മാററിയതു്, അരിഓൻ കവി (ക്രി. മു. 620-ൽ) അതിൽ ഇടയ്ക്കിടയ്ക്കു്, കഥാനകം പാടി തുടങ്ങിയപ്പോഴാണു്. തെസ്പിസ് ആ പാട്ടിന്റെ രൂപം സംവാദമാക്കി. ഗാനങ്ങളുടെ വിരാമസന്ധിയിൽ കഥാനകം വിവരിക്കുന്ന ആൾ കൂടി ഗായകരിൽ ചേന്നു. അയാൾ ഒരു അഭിനേതാവായി. അഇസ്ഖ്യൂലസ് (ക്രി.മു. 525–456) വേറൊരു അഭിനേതാവുകൂടി ഉൾപ്പെടുത്തി. സഫോക്ലീസ് (ക്രി. മു. 495–406) മൂന്നാമത്തെ അഭിനേതാവിനെ ചേത്തു. ദുഃഖാന്തനാടകത്തിൽ നാലാമത്തെ അഭിനേതാവു് തുലോം വിരളമാണു്. പതുക്കെ പതുക്കെ ഗീതിഭാഗം കുറഞ്ഞും അപ്രധാനമായും, വന്നു, കഥാവസ്തു പ്രാധാന്യവും വിസ്താരവും നേടി. ഒന്നാമത്തെ ദുഃഖാന്തനാടകകാരൻ ഫിനീഖസായിരുന്നു. പിന്നീടു്, അയസ്ഖ്യൂലസ്, സഫോക്ലീസ്, യൂരിപിദേസ് (ക്രി. മു. 480–406) എന്നു മൂവരും പേരെടുത്തു. ഇവക്കു ശേഷമുണ്ടായ ദുഃഖാന്തനാടകങ്ങളിൽ കലാഗുണം ന്യൂനമാണു്.

ഈ മൂവരിൽ അയസ്ഖ്യൂലസ് ശ്രേഷ്ഠകവിയും, അഗാധചിന്ത

കനം സഫോക്ലിസ് പാകതയുള്ള യാഥാസ്ഥിതികനും, കുററമററ കാവ്യശില്പിയും, യൂരിപിദിസ് യാഥാർത്ഥ്യവാദിയും, സന്ദേഹാലുവുമായിരുന്നു. അയസ്ക്കിലസ് കുലീനവംശത്തിൽ ജനിച്ചുവെങ്കിലും യാഥാസ്ഥിതികത്വത്തിൽ കണ്ണടച്ചു വിശ്വസിച്ചിരുന്നില്ല. നിലവിലിരുന്ന മതവിശ്വാസങ്ങളുടെ അടിത്തട്ടുവരെ ചുഴിഞ്ഞുനോക്കാൻ അദ്ദേഹം മടിച്ചില്ല. ദേവതകളുടെ അസംഖ്യത്വം അദ്ദേഹത്തിന്റെ അന്വേഷണശീലത്തിനു പ്രിയമായിരുന്നില്ല. അതിനാൽ അയസ്ക്കിലസിന്റെ ക്രാന്തദൃഷ്ടി ഏകേശ്വരതത്ത്വത്തിലേക്കും മനുഷ്യജീവിതത്തിലെ പരിവർത്തനശീലമായ സംഭവബഹുലങ്ങൾക്കു പുറകിൽ വർത്തിക്കുന്ന നിയാമകശക്തിയിലേക്കും തുളച്ചു കയറുവാൻ വെമ്പൽ കൊണ്ടു. അങ്ങനെ കവി രഹസ്യമയമായ എല്ലാ ദുഃഖങ്ങളേയും ഏകമായ പ്രയോജനം കണ്ടെത്തി. അക്കാലത്തും നാടകാഭിനയത്തിന്റെ പ്രമുഖസ്ഥാനം സമൂഹഗാനത്തിനു ലഭിച്ചിരുന്നതിനാൽ, അദ്ദേഹത്തിനു തന്റെ നാടകങ്ങളിൽ ഏറെ ഗീതങ്ങൾ ഉൾപ്പെടുത്തേണ്ടി വന്നു. സഫോക്ലിസിന്റെ വിശേഷമായ ഗുണം അദ്ദേഹത്തിനു് തന്റെ രചനകളിൽ ദുഃഖാന്ത നാടകരൂപം വികസിപ്പിക്കുവാനും, തികക്കുവാനും കഴിഞ്ഞു എന്നതാണു്. യൂരിപിദേസ് തന്റെ ജീവിതകാലത്തിൽ സർവ്വപ്രിയനായില്ല. അതിനാൽ, അദ്ദേഹം ഏകാന്തതയിൽ കഴിഞ്ഞു. "ഞാൻ മനുഷ്യരെ ചിത്രീകരിക്കുന്നതു അവർ എപ്രകാരമിരിക്കേണമോ അപ്രകാരമാണു്. എന്നാൽ യൂരിപിദേസ് അവർ യഥാർത്ഥത്തിൽ എങ്ങനെ കാണപ്പെടുന്നുവോ അങ്ങനെ തന്നെ അവരെ ചിത്രീകരിക്കുന്നു" എന്നു സഫോക്ലിസ് പറഞ്ഞിട്ടുണ്ടു്.

പ്രഹസനം (കോമഡി) വളരെ കഴിഞ്ഞാണു് പ്രശസ്യമായതു്. ഈ കാവ്യപ്രഭേദത്തിന്റെ ഉദയകഥ സ്പഷ്ടമല്ല. ആരംഭത്തിൽ തന്നെ അതിൽ രാഷ്ട്രീയവ്യംഗ്യവും, ഗീതികാവ്യസൌന്ദര്യവും, അല്പാല്പം അശ്ലീലതയും കടന്നുകൂടി[1]. അനേകം കവികൾ പ്രഹസനമെഴുതി. എന്നാൽ അരിസ്റ്റോഫെനസിന്റെയും (ക്രി. മു. 450–385), മീനാന്ദ്രസിന്റെയും (ക്രി. മു. 343?–293) ഏതാനും രചനകളേ ഇന്നു കാണുന്നുള്ളു. ഗ്രീക്കുപ്രഹസനങ്ങൾ അനന്തരകാലീനമായ സുഖാന്തനാടകങ്ങൾ പോലെയാണെന്നു ധരിച്ചു പോകരുതു്. സമൂഹഗാനത്തിൽ ഭാഗഭാക്കാകുന്നവരെ കവി തനിക്കിഷ്ടമായ വേഷത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കും. തവളകൾ, പക്ഷികൾ, വൃദ്ധന്മാർ, സ്ത്രീകൾ, കടന്തൽ മുതലായവയുടെ വേഷം കെട്ടി രംഗപ്രവേശം ചെയ്യിക്കും. ഈ വേഷത്തിന്റെ പേരായിരിക്കും നാടകത്തിനിടുന്നതു്. സമൂഹഗാനനേതാവു് കവിവചനം ഓതുകയും, അഭിനയവും പ്രകടനവും നിയന്ത്രിക്കയും ചെയ്യുന്നു. അരിസ്റ്റോഫേനസ് ഈ പഴയ രീതിയിൽ വിശ്വാതിഗമായ ഹാസ്യഭാവനയും

1. A. W. Pickard-Cambridge- Select Fragments of the Greek Comic Poets (1900) നോക്കുക.

വിദൂഷകാഭിനയവും കലർത്തി, പ്രഛന്നമായ അർത്ഥഗാംഭീര്യം പകന്നു. 'മേഘങ്ങൾ' എന്ന നാടകത്തിൽ അരിസ്റ്റോഫേനസ് 'സോഫിസ്റ്റ്' പ്രമാണികളെ പരിഹസിക്കുന്നതിനോടൊന്നിച്ച്, സോക്രട്ടീസിനെ പോലും ഉപഹസിക്കുന്നു. അവസാനം സോക്രതേസിൻെറ 'തക്കമേട്ടം' തകരുന്നതായി നമുക്കു തോന്നിപ്പോകും. 'തവളകൾ' കവിയുടെ കാവ്യനിരൂപണശാസ്ത്രമാണ്. യൂരിപീദസിൻെറ കാവ്യഗുണവും നീതിപാഠവും വിലയിരുത്തുകയാണതിൻെറ ലക്ഷ്യം. ആധുനികരീതിയിലുള്ള പ്രഹസനമായിരുന്നു മീനാന്ദ്രസ് (ക്രി. മു. 342–292) എഴുതിയതു്. എന്നാൽ മീനാന്ദ്രസിൻെറ കാഴ്ച്ചപ്രസക്തമായ പ്രഹസനം കലാദൃഷ്ട്യാ അരിസ്റ്റോഫേനസിൻെറ ജല്പകാവ്യത്തിൻെറ അടുത്തെങ്ങും എത്തുന്നില്ല.

പ്രഭാഷണശാസ്ത്രമെന്ന സാഹിത്യവിഭാഗം യവനന്മാക്കു പരമപ്രിയമായിരുന്നു. യവനർ വ്യവഹാരശീലരാണല്ലോ. അതിനാൽ ഭാഷണകലയിലും, ശ്രോതാക്കളുടെ ധാരണകളിൽ സ്വാധീനം ചെലുത്തുന്ന പ്രക്രിയയിലും നൈപുണ്യം നേടുക അഥെൻസ്വാസികൾക്കു പ്രിയമായ കലയായിരുന്നു. 'സോഫിസ്റ്റ്സ്' എന്ന ഒരു തരം താക്കികന്മാർ അഥെൻസിൽ വന്നു തദ്വിഷയകമായ അദ്ധ്യാപനം നടത്തി പണം സമ്പാദിച്ചു പോന്നു. ഇസാക്രാതേസ് (ക്രി. മു. 436–338) അഥെൻസിൽ സ്ഥാപിച്ച വാഗ്മിതാവിദ്യാലയം പ്രസിദ്ധമാണ്. അന്തിഫനസ് (ക്രി. മു. 480–410), അന്ദോസിദസ് (ക്രി. മു. 440–390), ഇസഏഉസ് (ക്രി. മു. 420–350), മുതലായ വാഗ്മികൾ കൈകാര്യം ചെയ്ത പ്രക്രിയയിൽ മാററം വരുത്താൻ ഇസാക്രാതേസ് ശ്രമിച്ചു. വാസ്തവത്തിൽ അദ്ദേഹം വാഗ്മിതാകലയിൽ അദ്വിതീയനായ വിദ്വാനായിരുന്നുവെങ്കിലും, സ്വയം വാഗ്മിയല്ലായിരുന്നു. പ്രഭാഷണം എഴുതിയാണു അദ്ദേഹം കീർത്തിമാനായതു്. അരിസ്റ്റോതേലെസ് പ്ലതോൻെറ അകാദമിയിൽ പ്രവേശിച്ചകാലത്തു് അഥെൻസിൽ ഇസാക്രാതേസിൻെറ വാഗ്മിതാവിദ്യാലയം നടന്നിരുന്നു. പ്രഭാഷണകല (വാഗ്വാദം അഥവാ അഡ്വക്കസി) പരിശീലിക്കാവുന്ന വിദ്യയാണെന്നു അദ്ദേഹം പ്രജാസാമാന്യത്തെ മാതൃകാപരമായി ബോദ്ധ്യപ്പെടുത്തി.

സോക്രതേസിൻെറ ദർശനപ്രസ്ഥാനത്തിൽ വിമർശിക്കാത്ത വിഷയമൊന്നുമില്ല. തൻെറ മേൽ ആരോപിച്ച കുററത്തിനു ന്യായാധിപരോട് സമാധാനം പറകവെ, കാവ്യകലയിൽ വൈദഗ്ദ്ധ്യം നേടിയതുകൊണ്ടു അതു ചമച്ച കവി മേധാവിയാണെന്നു ധരിച്ചുപോകരുതെന്നും, കവിപോലും സ്വരചനയുടെ അർത്ഥമറിയുന്നില്ലെന്നും, കാവ്യാസ്വാദം കാവ്യനിർമ്മാണത്തിൽ നിന്നു് ഭിന്നമായ സാമർത്ഥ്യമാണാശ്രയിക്കുന്നതെന്നും സേക്രതേസ് വിശദമാക്കുന്നു. ദാർശനികമായ കാവ്യനിരൂപണം ഇങ്ങനെ ഉദയം ചെയ്തു. പ്ലതോൻ അതിനു വിശദവും തക്സമ്മതവുമായ രൂപം കൊടുത്തു.

ഗ്രീക്കസാഹിത്യത്തിന്റെ ചരിത്രത്തിൽ ഒരു പ്രതിസന്ധിഘട്ടമായിരുന്ന ഈ യുഗത്തിലാണു് സാഹിത്യകലയുടെ ഉദ്ധാരത്തിനായി അരിസ്റ്റോതെലെസിന്റെ "കാവ്യകലയെപ്പററി" ആവിർഭവിച്ചതു് [1]



1. Harold Cherniss Aristotles' Giticism of Plato and His Acadamy (1944) നോക്കുക.

സഹായക ഗ്രന്ഥസൂചി
Biliography

(കുറിപ്പുകളിലും, മററുപരിശിഷ്ടങ്ങളിലും പേരു കൊടുത്തിട്ടുള്ള ഗ്രന്ഥങ്ങൾ അതാതു സ്ഥാനത്തു കണ്ടു കൊള്ളുക)

Aristoteles: Peri Poetices. Text with English Translation

„ H. J. Pye 1797

„ A. Hamilton 1885

T. Twining 1882

S. H. Butcher 1895

I. Bywater 1909

Theodore Buckley 1911

Margoliouth 1911

English Edition

S. H. Butcher: Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art 1932

I. Bywater: Aristotle On the Art of Poetry 1920

W. Hamilton Fyfe: Aristotle's Art of Poetry 1940

D. S. Margoliouth: The Poetics of Aristotle 1911

A. S. Owen: Aristotle on the Art of Poetry 1931

L. J. Potts: Aristotle on the Art 1953 of Fiction 1953

A. O. Prickard. Aristotle on the Art of Poetry 1891

General

D. L. Page: A New Chapter in the History of Greek Tragedy 1951

D. Allen: The Philosophy of Aristotle 1952

Lane Cooper: Aristotelean Theory of Comedy 1924

Humphy House. Aristotle's Poetics 1958

Moses Hades. History of Greek Literature

G. M. A. Grube: Plato's Thought

William Muse: Critical History of the Language and Literature of Ancient Greece.

K. O. Muller: History of Literature of Ancient Greece.

George W. Cox: The Mythology of the Aryan Nations.

W. L. R. Cates: (Ed). Dictionary of General Biography.

Richard John Cunliffe: A Lexicon of Homeric Dialect

H. G. Lindall. (Ed) A Greek-English Lexicon

C. D. Yonge: An English-Greek Lexicon.

W. W. Tarn: Cambridge Ancient History Vols I & II

Paul Harvey: The Oxford Companion to Classical Literature

Pauly-Wissowa: Real Eneyclopadie

Finsler- Platon and die Aristotelsche poetik

W. Jaeger: Aristotle.

Ingemar Dureng (Ed) Aristotle and Plato in the Mid-fourth century

Moses Hadas: Helenistic Culture.

………………….കവിതയുടെ ഉത്പത്തിമാർച്ചയിലെ അനുകരണപ്രയോഗം അദ്ധ്യയനത്തിൽ വളരെ സമർത്ഥമായിത്തന്നെ കൈകാര്യം ചെയ്തു കാണുന്നതിൽ താങ്കളെ അഭിനന്ദിക്കേണ്ടിയിരിക്കുന്നു ………… മലയാളത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം ഈ പരിശ്രമം വിലപ്പെട്ടതാണെന്നുള്ളതിനു തർക്കമില്ല.

ആറന്മുള
3-7-67

പി. ശ്രീധരൻപിള്ള

അദ്ധ്യയനമാദ്ധ്യമം മലയാളമാകുന്നതിനുവേണ്ടി യൂറോപ്യൻ ഭാഷകളിൽ നിന്നു് ഇത്തരം അനേകം ഗ്രന്ഥങ്ങൾ ഭാഷയിലേയ്ക്കു പകർത്തേണ്ടിയിരിക്കുന്നു. വിശേഷിച്ചു് ഭാരതീയാലങ്കാരികന്മാരുടെ മൗലികസിദ്ധാന്തങ്ങളുമായി യോജിക്കുന്ന അരിസ്റ്റോട്ടിലിന്റെ ഗ്രന്ഥങ്ങൾ പരിഭാഷപ്പെടുത്തേണ്ടതു് ഭാഷയ്ക്കു ഒഴിച്ചുകൂടാവുന്ന കർത്തവ്യമല്ല. താങ്കൾ അതു തന്നെ ചെയ്യാൻ ആരംഭിച്ചിരിക്കുന്നു എന്നു തോന്നുന്നു. ഗ്രീക്കുഭാഷയുടെ യഥാർത്ഥ സ്വഭാവവിശേഷങ്ങൾ താങ്കളുടെ ഗ്രന്ഥത്തെ കൂടുതൽ അമൂല്യമാക്കിത്തീർക്കുന്നു എന്നു ഞാൻ വിശ്വസിക്കുന്നു. ശുദ്ധവും ആഢ്യവും നിഷ്കൃഷ്ടാർത്ഥദ്യോതകവുമായ താങ്കളുടെ പദങ്ങളും വാക്യങ്ങളും ഇന്നത്തെ ഭാഷാവിപരിഷ്കർത്താക്കൾക്കു് അത്യന്തം പ്രയോജനകരമാവേണ്ടതാണു്. അവർ ശ്രദ്ധിക്കുമെങ്കിൽ. എല്ലാ തരത്തിലും അതിമാത്രം ആധികാരികമായ ഈ ഗ്രന്ഥം ഭാഷയ്ക്കു ഒരു തികഞ്ഞ മുതൽക്കൂട്ടാണെന്നു നിസ്സംശയം പറയാം.

തിരുവനന്തപുരം,
7-7-1967

പി. ദാമോദരൻപിള്ള.